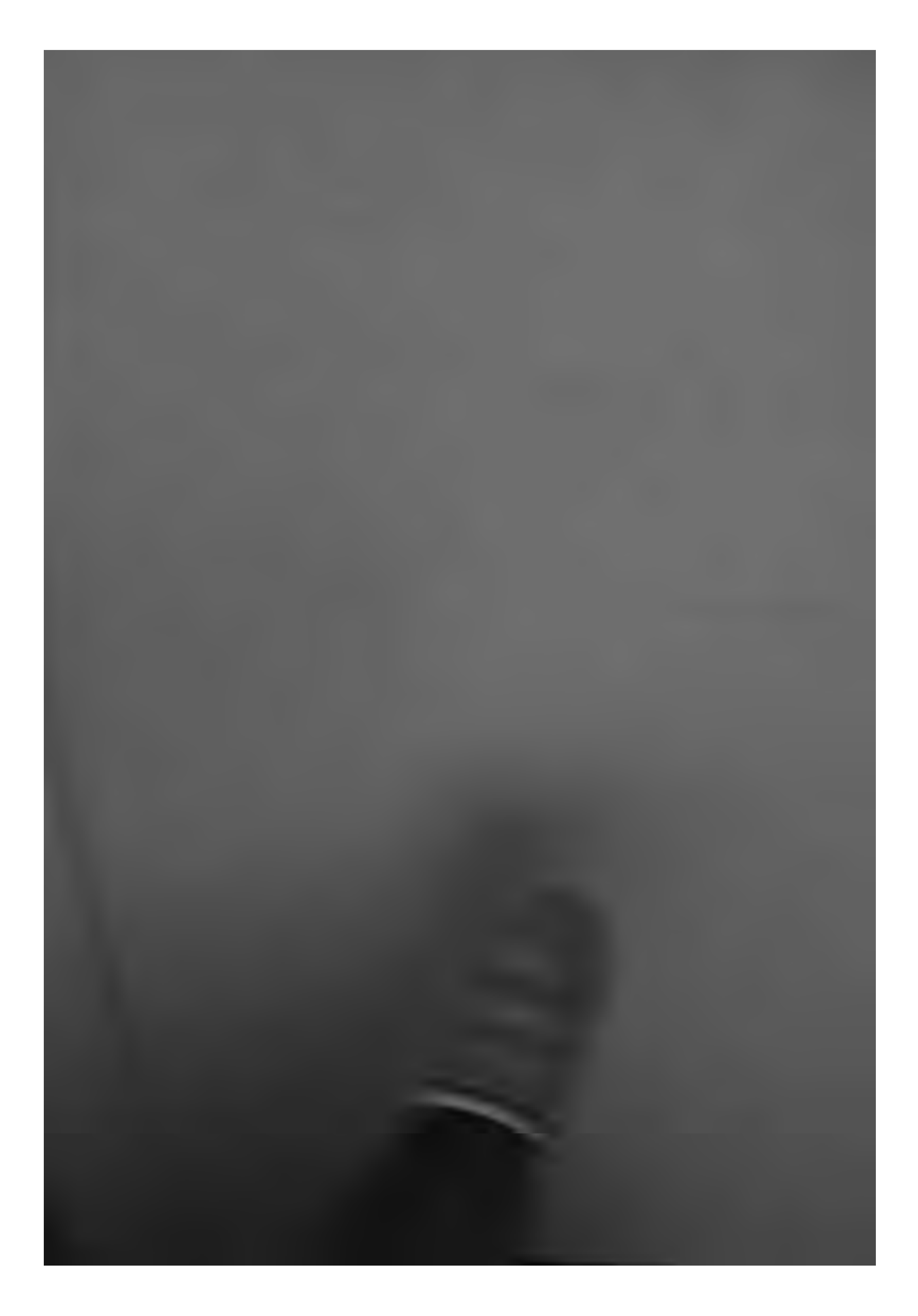




JFD

88-2985



IDEAS

DE

ESTÉTICA, LITERATURA Y ELOCUENCIA

POR

ANTONIO ZAMBRANA

San José, C. R.

1896

Tipografía Nacional

IDEAS

— DE —

ESTÉTICA, LITERATURA Y ELOCUENCIA

IDEAS

DE

ESTÉTICA, LITERATURA Y ELOCUENCIA

POR

ANTONIO ZAMBRANA

San José, C. R.

1896

Tipografía Nacional



Lección 1ª

Definición de la Estética—Lo bello y lo sublime

La Estética es la ciencia de lo bello; la que investiga el origen y la naturaleza de la idea y el sentimiento de lo bello; estudia la belleza natural y artificial en sus condiciones esenciales y las facultades y procedimientos psíquicos con que en el arte se realiza. Cada arte de las que se llaman bellas tiene en efecto su ciencia propia y sus procedimientos técnicos especiales: la Estética es su filosofía general.

La definición de lo bello ha solido parecer difícil, y lo es, sin duda, si se prescinde, al formularla, del concepto fundamental en que descansa. Lo bello parece ser un asunto opinable, sujeto á la variedad de los criterios individuales; podría decirse, hablando empíricamente, que es lo que agrada de cierta manera, lo que produce ciertas impresiones en el ánimo de quien lo percibe; pero eso no equivaldría á definirlo. Hay en la belleza un carácter objetivo

que es incuestionable. No está ella de seguro sólo en los ojos del que la contempla, sino en los objetos en que resplandece. Buscándola allí, la han hecho otros depender de la armonía y le han dado como carácter la unidad en la variedad; pero la concordancia y unidad suprema de un sistema complicado de líneas y aun de colores, pueden ser puramente geométricas y no despertar en realidad la idea y el sentimiento de lo bello.

La verdad del caso es que hay en lo bello un carácter mixto de que no puede prescindirse al definirlo; hay dos elementos, uno subjetivo y otro objetivo, que es necesario fijar bien, para que no haya confusión en el asunto. Si el hombre no tuviese la facultad de idealizar, la belleza sería para él como un libro cerrado; pero el hombre la tiene: en presencia de varios objetos de contemplación de la misma clase, y á veces en presencia de uno solo, puede, en virtud de esa facultad á que nos referimos, por acto en que muchos filósofos no ven más que una forma de la abstracción, pero que indudablemente va más allá, constituir un dechado ideal, á que se ajustan más ó menos los objetos de su contemplación, determinándose la belleza por la adecuación ó la aproximación, al menos, del objeto contemplado al ideal de quien lo contempla.

Que la abstracción no basta para el caso, queda evidente con sólo observar que en la operación de que se trata se añaden, á veces, por acto mental, al objeto contemplado, elementos que no están en él, y otras se combinan en nueva forma los que lo constituyen.

Se dirá acaso que èste modo de considerar el asunto

entrega la definición de lo bello á las oscilaciones del criterio individual, que era de lo que pretendíamos huir; mas ello depende del elemento subjetivo que es inevitable al tratarse de una materia que es idea y sentimiento para el hombre. Por otra parte, el carácter genérico de las leyes á que obedece la naturaleza humana, es una fianza segura contra la anarquía que pudiera temerse, y hay, además, un fondo esencial á propósito de lo bello que nunca se altera, cualesquiera que sean las equivocaciones de un criterio individual mal educado: quien ponga en la Venus Hotentota la contemplación que otros ponemos en la Venus de Milo, está por cierto poco enterado ó muy por educar en la materia; pero la contemplación puede ser análoga, si no idéntica, en el ánimo del contemplador, en los efectos benéficos que está llamada á producir, elevando el ánimo á impresiones de un orden superior, y si decimos que solamente análoga, y no idéntica, es porque la atrasada educación de quien puede tener tales ideales de belleza, implica un orden muy rudimentario de impresionabilidad estética.—Todos han de convenir en que el gusto, ó sea la capacidad para apreciar la belleza, puede ser más ó menos imperfecto, y en que, aun á la luz de una civilización adelantada, caben grados muy distintos de educación en el gusto del contemplador. Buena demostración indirecta de ello es que, si bien las investigaciones de Platón y de Aristóteles son los fundamentos al parecer imperecederos de la Estética que hoy se cultiva, ésta, como cuerpo de doctrina y como ciencia aparte, es verdaderamente novísima y vino á constituirse en Alemania á los fines del siglo pasado.

La belleza puede ser de un orden más ó menos elevado; más ó menos rica en sugestiones de ideas fecundas é importantes. A medida que asciende de lo inanimado á lo orgánico, de lo orgánico á lo humano y que en lo humano se acerca más y más á expresar ideas y emociones de una naturaleza elevada, lo que puede llamarse su carácter sube gradualmente. Cuando se trata de la forma humana, lo que hay de más trascendente no es el conjunto de líneas que revelan la energía varonil ó la blandura femenina, sino que, como la admirable intuición platónica lo fijó desde luego, la expresión del semblante y aun la de todo el cuerpo, por medio de los gestos y las actitudes, tiene la mayor importancia, sacando fuera los íntimos, multiplicados y maravillosos movimientos del ánimo. En un paisaje de la naturaleza, ya se trate de una vista de la aurora, del medio día ó de la puesta del sol, ya se contemplen los mares ó los bosques, hay algo que forma el tono del paisaje, una sugestión de serenidad solemne, de suave melancolía ó de risueño alborozo, que lo hace comparable á una composición musical y que á las veces lo eleva al rango de una sinfonía sin sonidos ó lo mantiene á la altura de un himno ó de una simple canción sin palabras.

Lo BONITO es lo bello insignificante; LO LINDO es la belleza del detalle.

Lo GRACIOSO se caracteriza por el movimiento desembarazado y fácil, y si hay figuras inmóviles ricas de gracia, es porque indican un movimiento realizado ya, ó, lo que es más común, un movimiento que va á comenzar.

Lo ELEGANTE, en cualquier materia á que se aplique

la palabra y según la génesis de la misma, es lo bien elegido; nunca se dice de las formas esenciales en que reside la belleza, sino de las que le sirven de complemento ó de ornamentación.

Lo FEO es la negación de lo bello.

El secreto de LO CÓMICO está siempre en algún contraste que se sorprende; en lo que pudiera designarse como una paradoja viviente. Por eso es cómico el avaro á quien el culto por el oro le hace inútil la riqueza que posee, privándolo, por un amor inconsiderado de la riqueza en sí misma, de destinarla á los fines para que únicamente sirve, semejante á aquel rey de la Fábula que transformaba en oro cuanto tocaba y que, rodeado por los esplendores de una riqueza colosal, se veía atormentado por el hambre. Esos contrastes producen en nosotros, por ley fisiológica misteriosa, el fenómeno de la risa; pero la risa no siempre está en correspondencia con la profundidad de sugestión y de estudio á que el contraste puede dar origen; se enlaza más con la superficie que con el fondo del contraste: de aquí una diferencia muy interesante entre lo cómico y lo ridículo.

En LO SUBLIME hay también un contraste; pero de un orden esencialmente diverso del que caracteriza lo cómico. Cuando el espectáculo que contemplamos parece superar ó contradecir de un modo grandioso las leyes ordinarias de la naturaleza y exceder, para ser apreciado debidamente, el límite de nuestras facultades; cuando podemos vislumbrar como leyes nuevas y misteriosas que van á revelarse, experimentamos el sentimiento de lo sublime.

La vista de un espacio inmenso que tenemos la conciencia de no poder medir por procedimiento alguno, basta para que el hombre sienta su pequeñez en presencia del universo y experimente de un modo elemental, si así puede decirse, el sentimiento de lo sublime: por eso el firmamento y el océano, por más que el segundo parezca solo, sin serlo, inconmensurable, llevan consigo el sentimiento á que nos referimos.

Pero no lo hemos dicho todo, porque, según el análisis de Kant, hoy generalmente aceptado, para que se dé en realidad lo sublime es indispensable otro elemento: se necesita que el hombre sienta á la vez su inferioridad física y su superioridad moral respecto al objeto de su contemplación. El espacio ilimitado no vale tanto como el pensamiento humano, y las miriadas de soles que lo pueblan son en sí inferiores á las constelaciones de ideas que surcan los cielos de la historia. Por otra parte, quien ante el mar alborotado ó ante la tierra que tiembla no guarda la serena posesión de sí mismo y no se siente por encima del espectáculo, no será capaz de la impresión de lo sublime, así como las tinieblas densas no son sublimes para el niño medroso. La primera noche del mundo, después de existir el hombre sobre el planeta, debió ser para él una noche de espanto. Creyendo perdida irreparablemente la luz, fué preciso que no abrigase ya ese temor para que sintiese la sublimidad de la sombra. A este respecto es imposible olvidar á Heredia, el cantor del Niágara:

"Yo digno soy de contemplarte: siempre
Lo común y mezquino desdeñando

Ansié por lo terrífico y sublime;
Al desatarse el huracán furioso,
Al retumbar sobre mi frente el rayo,
Palpitando gocé. Ví el océano
Azotado por austro proceloso
Combatir mi bajel, y ante mis plantas
Vórtice hirviente abrir, y amé el peligro."

Como se ve, hay un contraste en lo sublime; pero se diferencia esencialmente del de lo cómico, pues lo que éste revela es algo, no superior, sino inferior, á la naturaleza normal.

Lo GROTESCO es lo que constituye lo sublime como grado y no como carácter de lo ridículo. En efecto, la palabra sublime se emplea también para designar una belleza extraordinaria.

Cuando las leyes de la naturaleza parecen dispuestas á interrumpirse y el misterio del fenómeno y el espanto que nos produce supera toda otra impresión, tenemos lo HORRIBLE; mientras que lo MONSTRUOSO es aquello que existe ya positivamente fuera de la normalidad y aun en contradicción con las leyes naturales. Tal es la desgracia lamentable de Beatrice Cenci, por las relaciones amorosas que la unieron con su padre.

La belleza intelectual depende de las condiciones de forma en que una verdad se revela, y lo sublime de esta clase se da cuando á las verdades de que se trata parece que no puede llegarse sino por un esfuerzo sobrehumano de la inteligencia, como sucede con algunos trabajos de Newton, de Leverrier y de Laplace, por ejemplo. Para que se

den la idea y el sentimiento de lo sublime intelectual, es indispensable también un elemento subjetivo, como en lo sublime físico; no se necesita, ciertamente, que el espectador tenga superioridad respecto de la inteligencia que admira, pero es preciso que sea capaz de apreciar su esfuerzo.

La belleza moral consiste en la realización en la vida de los ideales de la conciencia, y á la sublimidad moral se llega cuando la acción es heroica, es decir, cuando no ha podido llevarse á cabo sin el empeño cuasi divino de la voluntad. Á proposito de esta sublimidad entra asimismo el elemento subjetivo que hemos notado hablando de lo sublime intelectual, porque quien juzga al héroe como un demente ó como un necio no puede sentir lo que hay de sublime en su conducta.

La verdad y el bien, por lo demás, inspiran emociones de admiración y de respeto, que no deben confundirse con las que son puramente estéticas.

Lección 2ª

El Arte

Arte es, en general, un conjunto de reglas para hacer bien alguna cosa; pero se designa por antonomasia con el nombre de arte á lo que hay de común en las artes que se llaman bellas. De esto es de lo que vamos á ocuparnos.

Para unos, el arte es la imitación de la naturaleza; para otros, ha de levantar frente á la naturaleza un mundo nuevo formado por la selección y perfeccionamiento que la fantasía puede dar á los elementos naturales. A nuestro modo de ver, el arte no es la copia, ni la imitación, ni lo que pudiera llamarse, por otra parte, la fe de erratas de la naturaleza, sino su interpretación ideal.

Todo trabajo artístico que consiste en reproducir con nimia fidelidad un objeto ó un aspecto cualquiera de la naturaleza, prueba el ingenio de su autor y produce placer en quien lo contempla, por el triunfo que implica para la inteligencia humana. Mas para que pueda llamarse una obra

de arte se necesita algo más que el parecido, que la habilidad de la imitación: si se trata de un ser humano es indispensable que se haya alcanzado á darle la expresión que le corresponde en la actitud y, sobre todo, en la fisonomía, lo cual no depende de la simple copia de líneas y colores. Y lo mismo puede decirse de un paisaje cualquiera, con la única diferencia de que un paisaje no tiene expresión, la cual consiste en sacar á la superficie la idea que está dentro; pero tiene un carácter, un tono, una posibilidad de sugestión, que viene á ser su fisonomía, y sin la cual no estará artísticamente reproducido; por eso decimos que el arte interpreta la naturaleza.

Cuando se contempla un espectáculo cualquiera, no ven los ojos del pintor lo mismo que los del vulgo: los del pintor, desdeñando accidentes, y como si estuvieran para él más fuertemente acentuadas, siguen ciertas líneas, madres por decirlo así; si se trata de colores, ciertas graduaciones y ciertos matices que pueden considerarse, juntos, como la síntesis esencial de lo que se contempla; tal sucede con el poeta cuando mira la vida: por eso decimos que el arte interpreta idealmente la naturaleza.

Con las pocas líneas anteriores puede tenerse por resuelta la cuestión, objeto hoy de tan serios y ardorosos debates, acerca del realismo en el arte. Como reacción contra un arte gazmoño y empalagoso que no miraba sino ciertos determinados aspectos de la naturaleza y de la sociedad, y que aun para esto usaba siempre lentes color de rosa, hubo de venir un arte tempestuoso é ilimitado que trataba de ennoblecer aun lo que hay más vilmente bestial

en la naturaleza humana, y que se vió precisado para ello á levantar un mundo de formas convencionales: tal fué en resumen lo que se llama el romanticismo. Tenemos ahora la reacción de la reacción. Una escuela nueva, queriendo protestar contra la falsedad, el alambicamiento y el convencionalismo á que habían llegado los románticos, ha querido hacer del arte una especie de fotografía en que se copie la realidad con todas sus impurezas, la vida con todas sus enfermedades, en vez de un mundo en que se agitan personajes ficticios, cuyos sentimientos é ideas tienen cierta excelsitud empalagosa que sale fuera de lo humano; el arte novísimo trajo á su teatro personas que por lo bestial de sus impulsos, por lo grosero de su conducta, por lo torpe de sus apetitos, consideró exuberantes de vida real y revestidas de positivo carácter humano. Para esos artistas, los ingeniosos museos de figuras de cera vestidas á la moderna, que en Nueva York, Londres y París ahora están al uso, forman sin duda colecciones más correctas de obras artísticas que las que en el Louvre de París, en el Prado de Madrid ó en Dresden y en San Petersburgo reúnen las obras maestras del arte antiguo, de la pintura y el grabado. Pero se equivocan grandemente. El arte, para llenar su ministerio, no ha de mirar sólo siempre un solo aspecto de la vida, ni puede ser, mucho menos, á la manera de una patología; dado un asunto, un tema cualquiera, si el estudio es completo y la interpretación ideal está bien hecha, el arte tiene que producir lo bello. Lo hemos dicho antes: en el parecido de un objeto, de una figura, de un detalle, hay siempre una victoria del ingenio: ello podrá dar entretenimiento y ejercicio legítimos á las facultades del artista; pero

[redacted]

sólo habrá verdadera obra de arte cuando la interpretación abrace un cuadro en que lo bello en alguna forma se revele; lo demás puede ser obra de ciencia, investigación matemática, ó topográfica, ó anatómica, ó sociológica, ó estudio de naturalista; obra de arte, jamás.

Hay obras de arte, en literatura sobre todo, que se refieren á lo sobrenatural, ya desenvolviendo la mitología cristiana, ya dando libre curso el poeta al ímpetu de su fantasía; en el primer concepto, deben recordarse *El Paraíso Perdido* de Milton, *La Mesiada* de Klopstock, *La Divina Comedia* del Dante y algunos episodios de la *Jerusalén Libertada* del Tasso; en el segundo, los cuentos fantásticos de Hoffman. ¿Puede decirse que se interpreta la vida en estas producciones artísticas? No vacilamos al responder que sí. Para el creyente los minutos de su religión son símbolos, emblemas y representaciones de verdades eternas. Para el incrédulo, dotado de imparcial espíritu filosófico, esos mitos responden á aspiraciones ideales que forman parte esencial de la vida de nuestro pensamiento. Y, por lo demás, en esas obras de sobrenatural religioso, así como en aquellas que son libremente fantásticas, al símbolo y á la representación de lo que el hombre sueña y anhela sin verlo realizado, se une, sin duda, el cuadro de las pasiones y de las aptitudes humanas, vistas por un cristal de aumento, que cuando exagera todas las líneas de la pintura, guardando proporción armónica, realiza una interpretación verdadera de la vida con el carácter ideal que al arte corresponde.

Mucha mayor suma de verdad resulta, á nuestro ver, en *El Paraíso* de Milton que en gran número de novelas

de las que andan en boga, aun prescindiendo de la fe religiosa y estudiando el punto con criterio puramente racional.

Mas, no se entienda que es indispensable falsear la vida para realizar lo bello.

Un paralelo rápido dejará muy en claro nuestra tesis, el que puede trazarse comparando un libro de la nueva escuela, *La Tierra* de Emilio Zola, con otra de realismo de buena ley, sin desviaciones ni achaques románticos: *Don Quijote de la Mancha*, de la que, para usar una frase de su autor, relativa á la batalla de Lepanto, puede decirse, sin hipérbole, que es la más acabada obra de arte literario de cuantas vieron los tiempos pasados y presentes y esperan ver los venideros. En *La Tierra* trata Zola, según parece, de revelar la vida de los agricultores franceses, y ni siquiera en el marco de su cuadro se respira el olor penetrante y balsámico de las flores silvestres que en la campiña francesa tanto abundan; todo lo que él cuenta ha podido pasar seguramente y no haría mala figura en el estudio de un economista, de un político ó de un sociólogo; pero los que presumen que él ha formado con su cuento una obra de arte, nos parece que andan equivocados; porque lo que él cuenta no es lo característico y mucho menos lo sintético de la vida del campo, porque si él la ha visto, no la ha mirado sin duda con ojos de artista, y el cuadro resulta, para quien la haya estudiado un tanto, de lo más incompleto que puede imaginarse. En buen contraste aparece, con su manera de interpretar la naturaleza, la magistral de *Don Quijote de la Mancha*: allí se presentan los extremos de un demente y las groserías de un labriego, y sin que la pintura carezca de rasgo alguno de los esenciales para que el parecido sea

admirable. ¡Cómo aun entre las locuras de don Quijote y las rudezas de Sancho, resplandece lo bello de la vida! Hay detalles picarescos, la narración tiene que tropezar con alguna inmundicia; pero qué diferencia entre el sucio apuro de Sancho cuando la aventura de los batanes y las impurezas que aparecen en primer término, y como siendo el objeto principal y casi exclusivo de la obra, en la malaventurada novela de Zola. Es que Cervantes interpreta idealmente la vida, sin el propósito deliberado de hacerla más negra, más fea ó peor oliente de lo que es, y como la miraba con ojos de artista, sabía descubrir, por lo contrario, su belleza recóndita, invisible para vulgares ojos; que en ello está precisamente el carácter que distingue el arte y lo corona como la obra superior y más acabada de que es capaz el humano entendimiento.

Lección 3ª

El Artista

Vivimos por lo común en vaivén miserable entre el apetito y el tedio; apetecemos con ansia ardiente, que es por lo menos una desazón, y que muchas veces llega á ser una angustia, y cuando ya logramos lo apetecido le volvemos la espalda con desdén para, sin darnos punto de reposo, aquejados por insufrible vacío, correr tras de un nuevo engaño. Víctor Hugo admirablemente lo ha dicho:

Vuelan como el insecto dorado de las flores
Las glorias de la vida, y tras sus esplendores
Nuestro paso se avanza;
Mas ¡ay del ala de oro, de púrpura y de rosa,
Cuando el niño en sus manos coge la mariposa
O el hombre su esperanza.

De esta servidumbre miserable, de este vagar anhelante del apetito al fastidio y del fastidio al nuevo deseo tan vacío de realidad como el primero, sólo se escapa por dos

salidas: la santidad y el arte. La santidad es el aniquilamiento de nuestra voluntad individual en lo que tiene de concupiscente y egoísta para subordinarla á lo que puede ser para algunos la voluntad visible de Dios vivo, á aquella ley que, según dijo San Pablo, está escrita, no en tablas de piedra, sino en las de nuestro mismo corazón; según otros, que hacen impersonal á lo divino, á las grandes leyes de la naturaleza humana: de aquí la vida ascética, ó noblemente empleada, sin frívolos apetitos ni vulgares tedios y que suele terminar por el heroísmo ó el martirio. El arte es también una emancipación. El artista se distingue del hombre vulgar en que al contemplar la naturaleza, la mira con desinterés completo, sin ansia de reducirla á ser el instrumento y el pasto de sus apetitos: la naturaleza es para él un espectáculo en cuya contemplación se absorbe y que le proporciona emociones inefables de un orden excelso; por eso, y sólo bajo esta condición, puede penetrar sus arcanos y alcanzar el privilegio de interpretarla.

El alma, dice Platón, es semejante á un carro alado, del que tiran en opuestas direcciones dos distintos corceles, dirigidos por un auriga moderador; es propio de las alas llevar el alma hacia lo alto; pero á aquel lugar celeste de sin par hermosura á donde se dirige el vuelo, no se puede llegar con facilidad, por la fuerza del caballo partícipe de lo malo que tira hacia la tierra; al encontrarnos con alguna hermosura, aquel caballo quiere arrojarse sobre ella para disfrutarla, aquejado por el bestial deseo; pero el otro, cuando es enérgico, contiene el impulso y da tiempo al auriga para que piense en la hermosura tal como es en sí, asentada sobre casto fundamento, destello de lo divino é inmor-

tal, forma y revelación de íntegras, puras y sublimes ideas, inspiradora, antes que de bestiales arrebatos, de santo terror y reverencia. El hombre que no es capaz de estas impresiones y de estas ansias, vase como un cuadrúpedo tras del deleite.

El artista, pues, mira el mundo y la vida como un espectador imparcial, no como histrión ansioso de representar un papel en la farsa. Y de tal manera se sumerge á veces en la delicia y el estudio de su observación curiosa, que está como distraído, sin atender á lo que le dicen los que andan muy interesados en el tráfago de la vida vulgar, sin ver siquiera acaso lo que á ellos más los preocupa y sin cumplir con frecuencia con las formalidades más rudimentarias por ellos establecidas. Pasa por demente, dice Platón, porque ama las cumbres y desprecia los valles en que la vida vulgar se apacienta; pero esta locura que lo tiene dementado es harto superior á la sabiduría que á los demás hombres enamora.

Veamos ahora las facultades intelectuales y las circunstancias inexcusables de su empleo para que la obra del artista se realice.

Talento es la disposición feliz por medio de la cual la inteligencia humana ve y expresa con claridad una verdad cualquiera. Puede disfrutarse de sus ventajas de una manera general ó poseerse específicamente para determinado grupo de verdades, y de aquí nace que haya personas notablemente aptas para una profesión, un oficio, un ministerio, un arte útil ó bello; de esas personas se dice que tienen vocación para la profesión ó el arte en que brillan, lo que equivale á decir que la naturaleza les ha hecho un lla-

mamiento especial para el desempeño de esas tareas. GENIO es el talento extraordinario y original que á las bellas artes se aplica. Pretende el insigne Baralt, en su diccionario de galicismos, que la palabra GENIO ha sido traída innecesariamente del francés á nuestra lengua, y que la que nosotros debemos usar y se ha usado siempre en España como equivalente es INGENIO; no negaremos que así se llamaba antes en castellano á los artistas; pero hoy existe entre los dos vocablos de que se trata una diferencia profunda, llamándose INGENIO simplemente á la habilidad para trasladar bien detalles de la naturaleza al mundo de las artes: EL INGENIO analiza, imita, pormenoriza, copia; el GENIO encuentra la síntesis admirable que constituye el secreto de la vida al interpretarla por medio del arte: inventa por lo tanto. Para su obra no puede, sin embargo, crear *ex-nihilo*; tiene que ver por separado los elementos que forman cada idea de la naturaleza y combinarlos en frases nuevas, por decirlo así: esta operación especial la realiza la imaginación del artista.

Hay momentos en que por la agencia de misteriosos resortes, las facultades del artista se exaltan, llegan al colmo de su potencia, al apogeo de su eficacia: el artista está entonces poseído por aquel *demonio*, por aquella *furia* de que nos habla Platón: está *inspirado*, decimos nosotros.

No bastan el genio, el ingenio, la fantasía y la inspiración; estas facultades y este estado feliz de ellas han de ejercitarse en condiciones sin las cuales su efecto es incompleto ó se extravía. El artista necesita tener la ciencia de su arte y el conocimiento técnico, que es cosa distinta, de los materiales é instrumentos de que dispone; necesita, además,

una atmósfera de conocimientos generales extraños á su ministerio, pero enlazados con él y que son de diversa índole, según el arte á que se consagran; necesita un gusto bien educado por la contemplación y estudio de las obras maestras del arte que ejerce, sin lo cual se encontraría en la misma situación dificultosa é incierta de los primeros que lo practicaron; necesita un sentimiento estético bastante delicado para que no deje de percibir belleza alguna en la naturaleza ó en el arte y bastante correcto para que no confunda los defectos con las bellezas; necesita un juicio discreto y seguro para la aplicación de sus facultades, la elección de su tema y la conciencia de su inspiración; y requiere, por último, en las circunstancias de su propia vida y en las sociales que le rodean, encontrar las que son indispensables para que, sin perturbación de su mente, por influjos exteriores malsanos, obre con perfecta autonomía al fijar sus ideales y al encarnarlos en el mundo de las artes.

Cierto que el genio, que es la primera y más inexcusable condición del arte verdadero, salva á veces la ausencia de las otras circunstancias que hemos enumerado, con su impulso extraordinario; tiene algo de profético y adivinatorio y de él se ha dicho, en efecto, que adivina las reglas.

Pero ¡cuántas veces, y por su misma grandeza más hondamente, tenemos oportunidad de deplorar sus caídas, sus ignorancias, sus tanteos vacilantes, sus errores profundos!

El artista perfecto, tal como lo delineamos antes, podrá siempre, como hombre al fin, equivocarse; pero es el que está en mejores condiciones para interpretar la naturaleza y para realizar lo bello.

Lección 4ª

La finalidad del arte

Platón protesta en sus diálogos contra la poesía homérica, que pinta á los dioses inspirados por las más torpes pasiones. El no creía de seguro en los dioses de la mitología griega, que son los que Homero pone en movimiento; pero consideraba probablemente que esa pintura de los dioses tendía á pervertir el ideal religioso de los griegos, lo que podía antes llevar consigo una desorientación de su criterio moral. Protestó asimismo el sublime filósofo contra todo cuadro poético en que se presentara á la humanidad desmayada y cobarde, aconsejando que si los poetas que tal hicieren fueran grandes artistas, se les coronara de laurel y colmándolos de honores se les hiciera salir de la República. El mismo, sin embargo, habla de la inspiración poética como de una epecie de MANÍA que presupone la inconsciencia del genio; y hay una aparente contradicción entre considerar al poeta como poseído y arrebatado por la inspira-

ción y señalarle en seguida una senda estrecha para que la recorra sin que le sea lícito abandonarla en sus inconscientes impulsos.

¿Tiene el arte una finalidad que le es propia ó está subordinado á los fines que busca la moral? Esta es una cuestión importante.

Hay quien crea que el arte llena su ministerio con realizar la belleza: los que creen esto son los que para formar su doctrina han creado la frase "el arte por el arte". Otros han dicho después que el arte llena su misión con traducir fielmente la vida, realice con ello la fealdad ó la belleza. Hay quien sostenga todavía, aunque con aplicación á otras ideas, la doctrina platónica en todo su rigorismo literal. Para estos últimos, el arte no despierta legítimamente emociones que puedan conducir á pecado: no debe idealizar los vicios y excesos de la pasión presentándolos con formas gallardas y colores vistosos; ha de estar, pues, dentro de los límites de un catecismo determinado. Muy frecuente ha sido en los últimos tiempos que los mismos que renegaban de lo que se ha llamado el arte *docente*, el arte maestro de escuela ó fraile predicador, hayan hecho de él una suerte de tribuna para la propagación de sus ideas filosóficas, sociales ó políticas; y no parece en realidad que las ideas ó doctrinas á que el arte sirve de vehículo, alteren la esencia de la cuestión: *docente* será el arte lo mismo cuando enseñe la moral católica que cuando enseñe el ateísmo.

El problema se ha complicado, por decirlo así, con la aparición y el éxito general y sostenido de una clase de novela científica, que un famoso escritor francés ha cultivado

con insistencia, y que, aunque se había usado antes más ó menos directamente, él ha constituído, por su ingenio singular, en un género aparte.

Nuestra definición del arte resuelve así esta como otras cuestiones que no se divisan al enunciarla. El arte es la interpretación ideal de la naturaleza y el artista llena su ministerio cuando la ha realizado bien. ¿Por qué la intenta? Una fuerza superior lo impele á ello. ¿Por qué cantan los pájaros? ¿Por qué exhalan perfume penetrante ciertas flores? Esos son los nobles y augustos misterios de la vida. Un filósofo alemán sostiene que el arte es para los hombres lo que el juego para los niños: el empleo de un sobrante de actividad y de ciertas facultades que exceden en nosotros la satisfacción de la vida práctica. Después de hacer cuanto necesitamos para la vegetación de la vida y aun para los fines sociales positivos, hay en nosotros actividad y facultades que requieren ejercicio: de aquí el juego en que se originan las creaciones y las combinaciones del arte.

Quien interprete idealmente la naturaleza tiene que encontrar lo bello que está siempre en los secretos de su intimidad. Cervantes, no nos cansaremos de citarlo, ya que realizó á nuestro ver la más perfecta obra de arte literario que conocemos, Cervantes, al crear dos grandes figuras, el hidalgo y el escudero, sin disimular, sino pintándolas admirablemente, la demencia de don Quijote y la rusticidad de Sancho, descubre y revela tesoros de belleza moral en ambos tipos. La naturaleza humana no está allí falsificada por convencionales artificios; pero tampoco está calumniada, como sucede en muchas producciones de la escuela natura-

lista hoy en boga. La mirada penetrante del genio ha ido hasta su fondo, y la mano del poeta ha sacado á la superficie, con las escorias, el oro que se encierra en los abismos recónditos de nuestro sér. Al leer su obra nos parece, por ilusión irresistible, que hemos visto y tratado á don Quijote y á Sancho: tan vivas son estas figuras, tanta realidad encarnan, y sin embargo, desmentiríamos sin vacilar á quien nos dijese que Cervantes copió de hombres que existieron lo que constituye al hidalgo y á su escudero y que ellos son, por lo tanto, trasunto fiel de personas reales ¡tan pura síntesis ideal realizan esos incomparables personajes!

El artista que interpreta fielmente la naturaleza y la vida, ha de poner de relieve, aun inconscientemente y arrebatado por la inspiración, si esta es espontánea y sincera, las ideas divinas que están en el fondo de todo lo que existe; y, sin proponérselo, por lo mismo tiene que ser eminentemente moral, con moralidad más alta y fecunda que la que se envuelve en las frías fórmulas de los catecismos y con himno más expresivo y sonoro que el que levantan las páginas de los devocionarios. Por eso puede reconocerse sin miedo que el arte tiene una finalidad que le es propia, y así, en esta superior armonía se resuelve la aparente antinomia de las doctrinas de Platón; que de otro modo, y si el arte estuviera llamado á ir en contra de la ley del bien, sus hechizos serían venenosos y, con corona de laurel ó sin ella, habría que desterrarlo de la República con el rigor con que habla Platón del bardo que extravía las pasiones de las muchedumbres; tendríamos como Ulises que cerrar nuestros oídos para no escuchar el canto de las sirenas.

La naturaleza es la nodriza del arte: á sus pechos ha de amamantarse, y precisamente uno de los vicios esenciales, el mayor de todos, de las artes docentes, es no proceder por inspiración directa, por trato inmediato é intimidad bien mantenida con lo natural, sino por tradiciones de escuela y buscando el impulso en el estudio de otras obras artísticas. En los grandes maestros hemos de aprender cómo sintieron ellos la naturaleza, para procurar sentirla á nuestro turno. Podemos notar y repetir sus procedimientos técnicos; pero la inspiración ha de recibirse directamente del asunto. Un poeta americano, Juan de Dios Peza, ha escrito versos deliciosos sobre la infancia en el mismo momento literario en que Víctor Hugo escribía los suyos consagrados á sus nietos, y el secreto de que esta coincidencia no resulte abrumadora para Peza, consiste en que Peza no pensaba, al escribir, en los versos del poeta francés, sino en sus propios pequeñuelos. El que beba la inspiración en sus fuentes naturales, si nació para artista, tendrá siempre algún mensaje celeste que contarnos, para usar la frase de un célebre escritor inglés.

Lección 5ª

Clasificacion de las bellas artes

Se llaman artes bellas las que tienen como principal un fin estético, á diferencia de las que buscan la satisfacción de algún fin práctico de la vida, que se designan con el nombre de útiles. No siempre es fácil trazar la línea divisoria entre las tareas artísticas que buscan lo útil y las que procuran lo bello, ni están todos de acuerdo en cuanto á las artes que deben designarse como estéticas. Nuestra clasificació es la siguiente: son bellas artes, la arquitectura, comprendiendo el arte de los jardines; la pintura, comprendiendo todas las artes del dibujo y, por lo tanto, el grabado; el arte literario, comprendiendo la historia, la poesía y la oratoria; la música, la declamación, comprendiendo la mímica y la coreología.

La ARQUITECTURA es el arte de proyectar y levantar edificios y monumentos. Erige por lo común habitación adecuada para las grandes ideas de la humanidad y levanta

por eso el templo, la escuela, la penitenciaría, el panteón. Tambien erige monumentos simbólicos para consagrar nobles memorias; si el monumento consiste en una sola figura humana, pertenece al dominio de la escultura; pero si hay varias figuras ó la única del monumento está colocada en un recinto, la disposición de las primeras y la colocación de la segunda pueden requerir el ministerio de la arquitectura; también corresponde á ésta, como dijimos antes, el arte necesario para la disposición de los jardines.

A propósito de la arquitectura, viene la cuestión que ya indicamos acerca de la línea divisoria entre lo útil y lo bello; decimos cuestión porque no hay acuerdo acerca de ello entre los tratadistas. A nuestro modo de ver, el problema tiene una resolución muy sencilla: admitimos como del dominio de la arquitectura toda clase de edificaciones, y, por lo tanto, las naves y las fortalezas; y aunque predomine en muchos edificios el fin práctico, los aceptamos en el imperio de las artes bellas, siempre que en la forma se haya procurado realizar la belleza del género, como no se hayan sacrificado sus exigencias, por las condidiones de adaptación de lo que se edifica, al fin práctico que ha de servir; hay naves y fortalezas bellas, y puede haber templos que no lo sean.

La pintura, por medio de la línea y el color, reproduce la naturaleza. También hay pintura puramente útil, que es la que copia servilmente para algún fin práctico; pero, fieles á nuestra doctrina, sostenemos que el dibujo de una máquina de la industria puede ascender hasta el dominio de la estética, mientras que un paisaje y hasta un retrato

puede quedar en el de la pintura que es puramente útil.

Á primera vista no se descubre cómo á propósito de un retrato quepa trabajo artístico que no consista en la reproducción fiel; pero, prescindiendo de que el retrato es una obra pintada en cuyo desempeño cabe menor ó mayor ciencia del arte y de que en la disposición de la figura y de los objetos que la acompañan y en la combinación de la luz y la sombra hay mucho campo para el arte, el retrato debe ser precedido de tal estudio sobre la fisonomía de la persona retratada que haga de dicho retrato el ideal de su expresión. Cada sér humano tiene ó es capaz de tener muchas expresiones distintas, según los sentimientos que animan su semblante y las ideas que lo alumbran, y cada persona debe ser, pues, retratada con la expresión que la caracteriza idealmente. Hemos insistido tanto en este punto porque es uno de aquellos en que la línea que circunscribe el arte aparece tenue y apenas esfumada. La pintura comprende todas las artes del dibujo, pues no es indispensable color para que la interpretación de la vida se obtenga y para que lo bello se realice.

La escultura representa la naturaleza no sólo por medio de líneas, sino de bulto. Los materiales de que principalmente se sirve para ello son el mármol y el bronce, buscando así, entre los más duraderos, los que se prestan en mayor grado á recibir, con cierta elasticidad que les es propia, la idea del artista, y desdeñando servirse de otros que acaso serían más adecuados para la imitación servil.—Aunque los griegos, maestros no sobrepasados en esta bella arte, hicieron á veces estatuas de diversas materias y de di-

versos colores, fueron esos, sin duda, pecados contra el arte, porque la diversidad de materias destruye la unidad suprema que ha de distinguir la obra escultural, y la diversidad de colores tiende á la imitación, más que en ninguna otra, en esta bella arte condenable, pues la inmovilidad imprescindible de sus creaciones la llevaría á imitar cadáveres, si la imitación fuere su propósito. Es cierto que las creaciones de la pintura también están inmóviles; pero por una parte, los juegos de luz y de sombra les comunican cierto movimiento, y por la otra, el bulto de las obras esculturales contribuye á hacer más notorio el carácter de su inmovilidad.

Los griegos encontraron el secreto de idealizar la forma humana, que cuando la cultura de la antigua Grecia era, á no dudarlo, más bella, contribuyendo también el traje á realzarla; y siendo entonces en los juegos atléticos que se usaban, posible y frecuente estudiarla desnuda para los que se dedicaban á esculpirla. El traje moderno no envuelve, en cuanto lo exigen el pudor y la salud, sino que desforma la figura humana, y basta para despoetizar la obra del escultor, debiendo evitarse, y evitándose por lo común.

El arte literario cumple su ministerio por medio de la palabra, instrumento que pudiera considerarse estéril, comparado con el color, con la línea y el relieve, de que disponen las otras artes á que nos hemos referido; pero que, por lo mismo que es casi tan inmaterial como la idea que revela, puede sacarla á lo externo con más precisión, teniendo para toda la múltiple escala de sus matices y variantes expresión casi del todo adecuada. Como en lecciones que vendrán después hemos de ocuparnos específicamente del

arte literario, nada más diremos por ahora.

¿Puede decirse de la música que es un arte interpretativo de la naturaleza? Para algunos filósofos alemanes, los más ilustres, por cierto, en punto á estética, la música es un arte interpretativo; para uno de ellos, es el arte interpretativo por excelencia. Pero la verdad del caso es que la música no interpreta otra cosa que el estado de nuestro ánimo, y esto de una manera vaga y que sólo revela un tono predominante de alegría, tristeza ó solemnidad. Más allá va fácilmente la imaginación del que la oye, haciendo aplicaciones á su caso particular, porque la vaguedad misma de la expresión que es propia de la música se presta admirablemente á ello; pero la expresión musical no da matices particulares, revelando sólo, y sin precisión ni fijeza, las corrientes de impresiones á que nos hemos referido. Hay una región de la sensibilidad en que las emociones, por hondas, no salen hasta el dominio de la idea, y no se pintan, por lo mismo, en el espejo de la palabra; es indiscutible la superioridad de la música para dar expresión adecuada á esos movimientos confusos é indistintos de nuestro ánimo, elevándonos por encima de la vida vulgar y sumergiéndonos, como ha dicho un poeta, *en un éter flotante y sin ribera.*

El arte de expresar por el gesto y la actitud las pasiones del corazón humano, pertenece á la declamación; y también le corresponde el baile, cuando es algo más que el ritmo bello y gracioso del movimiento, es decir, cuando tiene un valor simbólico y quiere expresarse con él un conjunto de ideas y de impresiones, por más que en este punto se haya exagerado deplorablemente y que el poder represen-

tativo del baile esté en verdad reducido á bien estrechos límites. El baile representativo constituye el arte de la *coreografía*.

Lección 6ª

Los estudios del Artista

Para la profesión de cada una de las bellas artes se requiere una ciencia especial en que entran nociones de diversas clases en los ramos más importantes de los conocimientos humanos; así sucede con las investigaciones físicas sobre la acústica para el músico, y sobre la óptica para el pintor. Además de eso, cada arte tiene su tecnicismo particular, á saber, el estudio de los materiales que maneja, de los instrumentos de que se sirve y de los procederes prácticos para el mejor empleo de lo uno y de lo otro; el pintor necesita conocer los procedimientos industriales indispensables para la disposición de sus colores, y el artista literario ha de estar al cabo de la gramática de su lengua.

Pero no bastan la ciencia y el tecnicismo del arte sin el estudio profundo de la naturaleza en el concepto especial en que cada arte la considera, y sin el conocimiento histó-

y por otra parte, los grandes artistas lo utilizan de una manera admirable para dar con el contraste mayor realce á la hermosura cerca de la cual lo colocan. Muchas veces interesa sobre manera lo feo moral ó físico, sin que nos demos cuenta de que no es la fealdad lo que allí nos enamora.

El Satanás de Milton nos cautiva por la audacia gigantesca; el Quasimodo de *Nuestra Señora de París*, de Víctor Hugo, está colocado junto á la belleza física de Esmeralda, y su amor noble y grande hace contraste, no sólo con su fealdad física, sino con la fealdad moral de Claudio Frollo; aun en obras como *La Dama de las Camelias* lo que nos seduce no es el vicio de la cortesana sino el sacrificio de aquella mujer por su amor, que la redime á nuestros ojos.

Pero ya lo dijimos, píntese lo feo ó lo bello, la forma de la pintura puede ser admirable y responde á condiciones peculiares que, mucho más que con la idea que se revela, tienen relación con la técnica especial de cada arte. En los monumentos literarios la manera de manejar la lengua en que están escritos es, por sí sola, punto de primera importancia, como sucede en el dibujo, en la pintura; y en ese concepto, el *Don Quijote* de Cervantes es ya una obra incomparable. Cuando se trata de la poesía, y por lo mismo del verso, que es su lengua propia, el modo de entender y profesar el ritmo y la rima, que forman la melodía para el oído, es de la mayor trascendencia.

La forma es en el arte, digámoslo una vez más, materia esencial, y como la sustancia del arte mismo. Los estudios más profundos, la ciencia más vasta no significan

para el artista lo que la intuición y la sabiduría de la forma.

Jamás será admisible, sin embargo, un arte puramente formal, sin abundancia y trascendencia de ideas, sin poder de revelación, que no sepa darnos en sístesis ideal la expresión de lo que es característico en la naturaleza.

Además, no basta querer rendir culto á la forma; es tan indispensable como raro poseer la vocación de su sacerdocio. Por eso es frecuente que creyendo profesar un arte extraordinario se cultive el *artificio* que, careciendo de sinceridad, no puede dar sino simulacros y á las veces caricaturas de la belleza. La moda hace triunfar transitoriamente algunos de esos embelecos; pero fácil es notar que en las obras que se inmortalizan jamás hay rastro de amaneramiento.

En Esquilo— aceptamos en eso el juicio de Aristófanes—hay exageraciones poco sinceras, artificio, amaneramiento, por lo tanto; mas lo que resulta inmortal en su obra es el vuelo grandioso de la inspiración genuina que puede seguirse con admiración á través de las contorsiones de la contrahecha epilepsia. Tal ha sucedido en nuestros días con otro poeta egregio, con el inolvidable Víctor Hugo.

Es de lamentar que la crítica, deslumbrada ó respetuosa, no marque siempre en el trabajo de esos genios extraviados la línea divisoria entre lo admirable y lo falso, y que siendo lo último lo que más se presta á la imitación, venga de aquí la propagación de ese *virus*, que lleva, por otra parte, tan autorizada marca de fábrica.

La forma ha de adornarse como *forma*, es decir, como revelación adecuada de la idea, no como adorno vano y pos-

tizo, que no la viste sino que la desfigura. Estudie el artista, sin cansarse y hasta posesionarse de ella, la forma general de revelación que es propia de su arte, y busque luego, en la comunicación directa é íntima con su asunto, la inspiración genuina, que le dará el poder de interpretarlo idealmente: ese es su ministerio y su grandeza.

Lección 7ª

Del Arte literario en general

El arte literario es la interpretación ideal de la naturaleza por medio de la palabra. La palabra fué en su origen como la tosca choza del salvaje, el medio sólo de satisfacer una necesidad, y así como en épocas de civilización rudimentaria, el aire y la luz comienzan á penetrar en las proporciones debidas en el ya cómodo edificio, así la ciencia del lenguaje dà á la palabra la elasticidad necesaria para que con ella, como con una moneda, se verifique con rapidez y perfección el comercio de las ideas. Pero llega una época en que el hombre no se conforma con que la piedra lo envuelva como un manto, que lo cubra de los rayos del sol y lo proteja de la furia de los vientos; la ancha bóveda sigue entonces la línea del firmamento azul; toda suerte de caprichosas lámparas brillan en su seno como constelaciones tomadas al espacio; la columna coqueta no se levanta á

sostener la anchurosa techumbre sin doblarse en armónicas curvas ó dibujar maravilloso ramillete; cuajan los relieves coro de melodiosas ideas sobre la imponente fachada; labórase la piedra en velo de sutiles encajes y en primores de bordado; la ojiva de cristal multicoloro descompone en mil cambiantes la luz, ó la torre altísima sube como una aspiración inmensa hacia el éter insondable. Tal sucedió también con la palabra, y aunque para hacer su historia la hayamos comparado á la arquitectura, no está ella por cierto á tan estrechos límites reducida: la palabra pinta también, no con los siete colores del iris, sino con los infinitos matices de la fantasía; cincela y dora las ideas, esculpe en magníficas estatuas la imagen de las grandiosas concepciones del humano genio; toma á la música sus ecos al decir las ternuras del amor y al hablar en general la lengua del entusiasmo; compendia, en fin, en un arte supremo, todas las artes: que nada hay comparable en el mundo á este trabajo de dar huesos y carne á las ideas; gestación sublime de cuyo seno surgen esos monumentos que guardan la memoria de la marcha épica del género humano sobre la haz de la tierra, parten esos soplos sagrados que parecen venir del cielo de lo ideal y que son, en efecto, el hálito de sus grandes alturas; ó como brota por el cráter del volcán la encendida lava, como se desprende majestuoso raudo torrente de la empinada montaña, sale en caída torrencial el fuego fluido, de eléctricos resplandores, de magnético influjo, de la elocuencia humana, á cuyo contacto una cadena fortísima se funde; una iniquidad secular salta en pedazos; las entrañas, más duras que el hierro, de alguna raza indómita, se abren se encorvan como templo en que se hace la adoración de

una idea; las pasiones se amansan; el pensamiento viaja; los hombres se acercan los unos á los otros; y suena, al fin, una hora nueva, una hora más bella y más luminosa, en el cuadrante de oro de la civilización universal.

El arte literario comprende, pues, tres bellas artes: la Historia, la Poesía y la Oratoria.

Algún tratadista considera como un arte especial que puede también ser bello el que constituye la Didáctica, el conjunto de tratados en que se exponen las verdades científicas en forma literaria. Entendemos que lo que la Didáctica tiene de artístico está contenido en los límites de la Oratoria, por mas que ésta abrace campo mucho más vasto; porque la exposición hábil, bien hecha, de la verdad, es cuidado propio del arte oratorio; y decimos hábil por cuanto se tenga en cuenta el conjunto de circunstancias que caracterizan el auditorio al que la exposición se dirige. Lo mismo decimos de la literatura periodística: los artículos de periódico, sobre todo cuando son políticos, pueden considerarse como verdaderos discursos. Al ocuparnos en especial de la oratoria se darán más amplias explicaciones acerca del asunto.

En resumen, creemos que las obras literarias que no puedan encerrarse en uno de estos tres compartimientos, Historia, Poesía ú Oratoria, por más que puedan revestir cierto ingenio y aun cierta belleza de forma, no pertenecen al dominio de las bellas artes.

La literatura, en efecto, puede ser un arte útil, dando expresión á necesidades vulgares y procurando el servicio de los fines prácticos de la vida. De aquí la importancia

de rechazar la infundada tesis que hace de la literatura, como arte bello, un arte simplemente de formas. La forma tiene sin duda en el literario, como en todos los artes bellos, una importancia de primer orden, y más adelante fijaremos hasta dónde llega su trascendencia en las producciones literarias que merecen el nombre de artísticas. No es dable admitir, sin embargo, como algunos pretenden, que la forma por sí misma puede constituir una total finalidad artística, ni siquiera, hablando con rigor, realizar la belleza.

Y eso lo decimos no sólo de la prosa sino del verso. En condiciones de sonoridad debidas al ritmo y á la rima y aun con mucha donosura pueden tratarse asuntos y revelarse impresiones é ideas que no pertenecen al dominio de la estética. Bien puede haber en ellas artificio, sin que haya arte bello; lo mismo pasa en la vecindad, por decirlo así, de las otras bellas artes, con obras de diversa índoie, que no pueden entrar en sus respectivos dominios.

No por eso cabe admitir la teoría que destierra la oratoria del campo de las bellas artes, bajo el pretexto de que tiende principalmente á servir los fines prácticos de la vida; nada más ideal que la defensa de la justicia. La arquitectura dejaría en ese caso, por lo común, de ser un arte bello; y aun sus demás hermanas, la pintura y la misma poesía ¡cuánto no se emplean en provecho de fines análogos, muchas veces, á los del orador! Una oratoria sin método, sin armonía, sin belleza, en una palabra, puede, ciertamente, llegar á fines prácticos, sin acercarse á los dominios de la estética, por medio de una dialéctica poderosa; pero la que úna á la severa lógica, en la medida en que ello es oportu-

no, la seducción del arte, los esplendores de la forma, será siempre más eficaz, añadiendo, además, á los fines prácticos, nunca vegetativos, por cierto, que pueda tener en mira, el fin soberanamente práctico, por lo mismo que es excelsamente ideal, de la belleza artística.

Lección 8ª

El fondo de las composiciones literarias

Hay principios y reglas que son comunes á todas las producciones del arte literario.

Toda producción literaria consta necesariamente de dos partes: la una, el fondo, lo que se quiere comunicar á los demás al hablar ó escribir; la otra, la forma, el medio de que nos servimos para hacer esa comunicación. El fondo está constituído por los pensamientos, la forma por las palabras.

La primera condición exigible en cuanto al fondo de las obras literarias es la *verdad*, que en las composiciones históricas envuelve la conformidad perfecta de la narración con los hechos á que se contrae.

No se comprende á primera vista qué verdad puede exigirse en las obras de ficción que pertenecen al dominio ael ap poesía; pero los hechos fingidos por el poet deben

parecer reales y á esta apariencia se llama *verosimilitud.* Admítense, empero, los pensamientos falsos en el estilo jocoso, como cuando dice Quevedo:

Allá un martes con un miércoles
Tuvieron grande pendencia
Sobre que ninguno quiso
Que en sus límites naciera.

También es lícito el empleo de los pensamientos falsos en la lituratura que se llama fantástica, género en el cual no existe el propósito de hacer pasar lo falso por verdadero, sino el de buscar lo bello, que puede ser imaginado, aunque no exista en la realidad.

La segunda condición del fondo es la *naturalidad,* la cual implica el enlace íntimo de los pensamientos con el asunto á que se contraen, y se desconoce ó se desobedece por completo en aquellas obras en que se atribuyen á un personaje de ficción, ideas ó sentimientos impropios de su estado ó circunstancias.

Sólo el artista que se inspira en la naturaleza y que está dotado de las facultades necesarias para penetrarla con su mirada, puede llevar á su obra el sello de estas condiciones á que acabamos de referirnos, sin la falsedad y el charlatanismo con que la falta de compenetración con la naturaleza, y de inspiración verdadera, por lo mismo, pretende sustituir en ciertas composiciones la interpretación de la vida.

En una época de la literatura, dióse en la manía de forjar una naturaleza de convención; pero ni *clásicos* ni *románticos* anduvieron en lo cierto, porque ambos grupos son culpables, aunque en distinto sentido, del mismo atentado.

Los unos solían exagerar las virtudes humanas, alterando el curso y la índole de los humanos sentimientos; los otros se daban á especie de monstruosa devoción por las humanas pasiones, santificando todos sus excesos y habiendo, por ende, de desfigurar y disfrazar también la humana naturaleza. Por lo que respecta á los extremistas de otra suerte, que han venido después, su error consiste en que no ven la naturaleza tal como es, porque no saben sentirla como artistas.

La *originalidad* es la tercera condición que corresponde al fondo de las composiciones literarias, y consiste en presentar ideas nuevas propias del autor de la obra. Quien no tenga algo nuevo que decir no debe buscar un auditorio.

Tratan algunos escritores de llamar la atención y hacerse notables con procedimientos que remedan la originalidad verdadera por medio de algo que puede llamarse extravagancia; ello suele depender de que se dicen ideas viejas ó baladíes en forma muy aparatosa, y ha sido graciosamente estigmatizado por Zola al criticar un libro de la decadencia literaria de Víctor Hugo, titulado *El Asno*, del cual dice el chispeante censor que es la canción del *Mambrú* tocada con la trompeta del juicio final.

La originalidad puede existir tratando un asunto viejo ó explotando una idea que sea ya conocida: obras entre las más excelsas de todas las literaturas se encuentran en este caso. Las grandes tragedias de Shakespeare tomaron sus asuntos de otras tragedias antiguas ó de novelas y cuentos que el gran poeta inglés encontró ya creados; antes de Goethe la leyenda del *Fausto* había servido de tema literario varias veces, y antes de la *Divina Comedia*, había habido

poetas que hicieran viaje á los infiernos. Pero nadie se acuerda con respecto á esos diversos temas sino de las obras de los genios que acabamos de mencionar. Si la obra de Avellaneda, la segunda parte del *Quijote*, hubiera sido la de un genio superior á Cervantes, Avellaneda habría estado en su derecho al explotar la idea del Manco de Lepanto. Por eso dice Víctor Hugo que en literatura no es lícito robar; pero robar y matar sí es permitido, indicando con esto que el que toma una idea ajena debe tratarla de un modo superior.—En resumen, la originalidad que va hasta el arte es la que consiste en el modo de presentar las ideas y en la manera de desenvolverlas.

También es condición del fondo de las obras literarias la decencia, aunque haya mucho desacuerdo acerca de los límites de esta exigencia. En todo caso la decencia no debe confundirse con la gazmoñería. La desnudez no es indecente; ciertos velos y ciertos disimulos son mucho más indecentes y maliciosos que la desnudez verdadera. Visitaba un obispo, célebre por su piedad, el taller de un escultor, y la mujer que servía á éste de modelo se escondió detrás de una cortina; como notara el prelado, mientras conversaba con el artista, que había alguien detrás de la cortina,—¿quién está allí?—hubo de preguntar. Es la mujer que me sirve de modelo,—contestó el escultor;—y se ha ocultado porque está un poco desnuda.—¿Un poco nada más?—dijo el obispo.—Si he de ser franco,—replicó el escultor,—está desnuda del todo.—Que salga entonces, que salga,-dijo Monseñor Dupanloup:—"la desnudez completa es una especie de vestido". Contrasta este elevado y piadaso modo de comprender la naturaleza y el arte con el criterio de

las gentes conocidas por su corrupción é inmoralidad, que en cierta época protestaban con ardor contra la desnudez de las figuras pintadas por Miguel Ángel en la bóveda de la Capilla Sixtina.

La decencia que exige la dignidad del arte es la que consiste en la pureza de las intenciones y no en el disfraz de la naturaleza y mucho menos en su falsificación, porque el arte no ha de ser una especie de *Celestina*, excitando de propósito impulsos innobles y sentimientos morbosos; pero tampoco ha de ser una beata gazmoña y remilgada. Cierto que á la pureza de los motivos del artista ha de añadirse á veces una suerte de discreción en elegir y en presentar su tema; pero el guía más seguro para ello, mucho más seguro que la moral, es el verdadero sentimiento del arte, que nunca se equivoca en esta materia.

Lo más curioso de las pretensiones exageradas de ciertos moralistas es que los libros de las Sagradas Escrituras y de las Vidas de los Santos están llenos de pasajes de una abominable indecencia, y que no es posible siquiera explicar á un niño medianamente el decálogo sin enseñarle cuanto se pretende que ignore. El sistema moderno de enseñar á los niños de ambos sexos nociones de Anatomía, Fisiología é Higiene, produce mejor moralidad que el pretenso candor de la ignorancia antigua.

Dante hizo muy bien cuando puso en la relación de Francesca que Paolo la había besado en la boca. Un poeta vulgar hubiera dicho acaso en los labios, y hubiera recurrido, en cambio, á otros detalles, no por velados menos in-*centes.

Lección 9ª

De la forma literaria

Decía un eminente literato español que todo el arte literario se encerraba en estas palabras: *pensar alto, sentir hondo y hablar claro.* Ya hemos tenido ocasión de explicar cuánto importa para la obra artística el pensar alto, es decir, la contemplación serena y la síntesis elevada de la naturaleza, y cuánto significa, por otra parte, que el artista sienta profundamente su asunto. Ahora diremos que la *claridad* de la forma es la más indispensable de sus condiciones y que, en cierto modo, la *pureza*, la *propiedad*, la *precisión* y la *naturalidad* del lenguaje son de exigirse en provecho de su claridad precisamente.

La *pureza* del lenguaje exige que se empleen vocablos y giros castizos, esto es, propios del idioma ó que por lo menos el uso de los buenos escritores tenga autorizados. Se oponen á la *pureza* el *barbarismo*, el *neologismo*, el *arcaísmo* y el *solecismo*.

El *barbarismo* ó *extranjerismo* consiste en el empleo de voces y frases que pertenecen á otro idioma, llamándose *latinismo*, *helenismo*, *italianismo*, *galicismo*, *anglicismo*, *germanismo*, etc., etc., según que la palabra ó la frase tome de este ó de aquel idioma. El *barbarismo* no puede prohibirse en absoluto, y á veces se hace indispensable cuando el estado de una ciencia, una industria, un arte, un modo de vivir, alcanza grandes adelantos en un pueblo determinado, porque es natural que al importarse de otro país ideas y objetos, se importen, siquiera modificados, los nombres con que se conocen; la elegancia de la vida francesa y los primores de su literatura y de su diplomacia han dejado por eso sus huellas en todos los idiomas cultos del mundo.

El *neologismo* consiste en el uso de palabras nuevas, que, cuando son bien necesarias y se forman de acuerdo con las leyes del idioma, son indudablemente lícitas. El *arcaísmo* consiste en el uso de voces y giros anticuados y contrarios, por lo mismo, al uso corriente, si bien no puede condenarse que se resuciten alguna vez giros gallardos y voces expresivas que sin razón han ido quedando desusados. El *solecismo* consiste en hacer construcciones viciosas, reñidas con la índole de la lengua.

Llámase *propiedad* el uso de las palabras en la acepción para la cual sirven genuinamente; y este uso contribuye en gran manera á la *precisión* del lenguaje, la cual depende de que no se diga más de lo necesario para expresar alguna idea, condición preciosa que no está reñida con la gala del decir, ni con la imagen oportuna, sino que poda en el discurso todo inútil ramaje y toda repetición inoficiosa.

La *naturalidad* depende de que el lenguaje se adecúe de tal manera al asunto que venga á ser como traje ni muy holgado ni estrecho, en que nada falta ó sobra, vestido que en cierto modo podría decirse que forma parte del cuerpo que cubre. Se comprende fácilmente la importancia de esta condición cuando se ponen en juego personajes de diferente estado ó jerarquía social, á cada uno de los cuales debe prestarse, por supuesto, el lenguaje que le corresponde.

Fuera de los defectos ó excesos que indirectamente hemos enumerado, se opone á la *claridad* de la forma el uso de voces rebuscadas y poco conocidas, que debe hacerse con mucha discreción, así como el de las palabras técnicas ó voces propias del vocabulario especial de alguna ciencia, arte ó industria.

Todos los requisitos á que nos hemos referido pueden, como ya dijimos, encerrarse en una sola exijencia: hablar claro. La forma literaria está sujeta á otra condición, ó mejor dicho, á otro conjunto de condiciones que pueden también encerrarse en una sóla palabra: *armonía*.

La *armonía* tiene exigencias distintas, según que se trate de *verso* ó de la *prosa*. El verso es el lenguaje propio de la poesía y se constituye en el idioma español por el *ritmo* y la *rima*. El ritmo depende de la colocación de las sílabas de manera que el acento caiga en determinado lugar. Un ejemplo presentará con toda claridad esta idea: se llama verso endecasílabo el que consta de once sílabas, y en estos versos el ritmo exige que haya acento en la sexta; si no lo hay, el oído más torpe nota que el verso desaparece. Vamos prácticamente á demostrarlo:

Que al aire desplegada va ligera,

palabras que imitan hasta cierto punto con su sonido el despliegue del lienzo. Hay una *onomatopeya* de índole superior, que toca en los límites de la verdadera elocuencia, y es la que consiste en disponer de tal manera las palabras que trasmitan á quien las oye la impresión del que habla. Oigamos á Fr. Luis de León:

¡Qué descansada vida
La del que huye el mundanal ruido
Y sigue la escondida
Senda por donde han ido
Los pocos sabios que en el mundo han sido!

Tanto ésta como las estrofas que la siguen en la composición que en alabanza de la vida del campo nos dejó aquel ingenio soberano, pone en el ánimo el mismo deseo de retiro, sencillez y plácido reposo que en ellas se manifiesta. Y aunque no se trate ahora del asunto, bueno es notar que esa imitación de Horacio, así como la que forma *La Profecía del Tajo*, del mismo maestro español, la cual sigue *La Profecía del Río Nereo*, del lírico latino, pueden campear entre las producciones originales de mayor valía, teniendo pocas la antigua poesía castellana que puedan competir con ellas, y habiendo logrado el poeta español dar nuevo corte, nuevo vuelo, sabor nuevo, á las ideas que tomó de Horacio, con lo que pueden tenerse las suyas por verdaderamente originales.

Si la decencia es de exigirse en el fondo de las producciones literarias, con mayor motivo ha de evitarse en la forma palabra que recuerde lo que es repugnante ú obsceno.

Sólo al tocarlas yo se marchitaran."

La armonía del verso exige también que se evite la proximidad de palabras asonantadas ó aconsonantadas fuera del lugar en que deben ponerse. Dar más detalles acerca del asunto está fuera de nuestro plan y pertenece al dominio de la *Poética*.

Aunque la prosa se distingue esencialmente del verso por las condiciones de armonía que éste exige, no carece en absoluto de exigencias de esa índole, porque en la prosa también debe evitarse la repetición de palabras asonantadas y aconsonantadas, á no ser que se coloquen con algún artificio, y porque en ella es también de exigirse una cierta eufonía que no está sometida á reglas, pero que el oído percibe sin esfuerzo y de que da tan buenas muestras la prosa incomparable de Cervantes.

Hay, además, una suerte de armonía, que es común á la prosa y al verso, y es la que se forma por la *onomatopeya*, si bien aquí usamos de la palabra armonía no en el sentido de conjunto de sonidos que concuerdan, sino en el de correspondencia entre la expresión y la idea. La *onomatopeya* elemental, por decirlo así, es la que consiste en la concordancia entre el sonido de la palabra y el objeto á que se refiere, y en ese concepto se dice el *rugir* de las fieras, el *murmurar* de las fuentes, el *zumbido* del insecto, y aun pueden considerarse como de la misma clase otras muchas palabras, como *relámpago* y *trueno*.

También puede pintarse por medio de palabras algún movimiento, como cuando dice un poeta, hablando de una bandera,

Que al aire desplegada va ligera,

palabras que imitan hasta cierto punto con su sonido el despliegue del lienzo. Hay una *onomatopeya* de índole superior, que toca en los límites de la verdadera elocuencia, y es la que consiste en disponer de tal manera las palabras que trasmitan á quien las oye la impresión del que habla. Oigamos á Fr. Luis de León:

¡Qué descansada vida
La del que huye el mundanal ruido
Y sigue la escondida
Senda por donde han ido
Los pocos sabios que en el mundo han sido!

Tanto ésta como las estrofas que la siguen en la composición que en alabanza de la vida del campo nos dejó aquel ingenio soberano, pone en el ánimo el mismo deseo de retiro, sencillez y plácido reposo que en ellas se manifiesta. Y aunque no se trate ahora del asunto, bueno es notar que esa imitación de Horacio, así como la que forma *La Profecía del Tajo*, del mismo maestro español, la cual sigue *La Profecía del Río Nereo*, del lírico latino, pueden campear entre las producciones originales de mayor valía, teniendo pocas la antigua poesía castellana que puedan competir con ellas, y habiendo logrado el poeta español dar nuevo corte, nuevo vuelo, sabor nuevo, á las ideas que tomó de Horacio, con lo que pueden tenerse las suyas por verdaderamente originales.

Si la *decencia* es de exigirse en el fondo de las producciones literarias, con mayor motivo ha de evitarse en la forma palabra que recuerde lo que es repugnante ú obsceno.

Las licencias que en este punto se permitieron Góngora y Quevedo, no podrían pasar ante el gusto más depurado de nuestro tiempo.

Lección 10ª

Del empleo de la imaginación en el arte literario

Las ficciones del arte literario son la obra de la imaginación estética que combina los elementos de la realidad, creando un mundo de fantasmas para interpretar la vida y para realizar la belleza.

Aparte de esto, el arte literario en general, pero muy especialmente la poesía, suele hablar por medio de imágenes que presentan en forma material las ideas abstractas, como cuando dice Rioja:

Y la ambición se ríe de la muerte.

Este modo de hablar de la poesía produce á veces una impresión honda y contribuye en mucho á la realización de la belleza poética. La elocuencia no desdeña el servicio de ese lenguaje. Mirabeau decía una vez á un aristócrata orgulloso de sus grandes castillos: "Ha llegado la hora, señor Conde, de que cada hombre valga por lo que tiene dentro de las cuatro paredes del cráneo."

La impresión que produce el lenguaje imaginativo depende de la complacencia con que percibimos de bulto, y con mucha más precisión y claridad, las ideas abstractas que son de suyo tan sutiles y tenues que exigen de nosotros un cierto esfuerzo cuando queremos hacernos cargo de ellas. Pero la exageración y el abuso de este lenguaje originan una verdadera reacción, pues notamos entonces lo que hay de falso en el procedimiento y nos damos cuenta de que no percibimos realmente lo que creemos percibir, llegando á ser insoportable tedio el de la ilusión forzada que se pretende producir en nosotros.

La poesía tiene especiales fueros en el manejo de la lengua imaginativa, como en todo lo que sale de los dominios de la verdad estricta, porque desde el momento en que fijamos la atención en la obra del poeta hemos hecho de antemano la concesión fundamental necesaria para penetrar con él en la región del ensueño y de las quimeras. No por eso ha de sostenerse, como algunos lo hacen, que la poesía no tiene otra lengua que la imaginativa; porque con frecuencia, diciendo delicada y melodiosamente ideas é impresiones reales, obtiene sus mayores triunfos.

La *personificación* es una forma del lenguaje imaginativo que consiste en dirigirse á objetos inanimados como si tuvieran personalidad ó en hacerlos actuar ó hablar como tales.

El río sacó fuera
El pecho y le habló de esta manera,

dice Fr. Luis de León al comenzar la *Profecía del Tajo.*

Otra forma del lenguaje imaginativo la constituyen las

figuras, que son diversas formas para presentar las ideas y que consisten también, dando al vocablo una acepción muy extensa, en tomar las palabras en un sentido que no es el que estrictamente les corresponde. Se han llamado, además, *figuras*, ciertas alteraciones en las palabras mismas ó en el orden de su colocación; entre estas las hay *gramaticales* y de *retórica*: la *gramaticales* son *de dicción* cuando, por ejemplo, se suprime una letra al principio, al medio ó al fin de una palabra, como cuando decimos *al* por *á el*; son de *construcción*, cuando, por ejemplo, por medio del *hipérbaton* alteramos el orden natural de la frase. Ni éstas ni las que se llaman *de dicción* en la Retórica merecen el nombre de figuras, el cual sólo se les da por analogía.

En Retórica existen esos artificios que estriban en un juego de letras ó de sílabas, que es lo que se llama *figura retórica de dicción*.

Citaremos algunos ejemplos: se llaman *aliteraciones* ciertos juegos que consisten en la repetición de una letra:

Y de mí mismo yo me corro ahora.

Se llama *polisíndeton*, la repetición de la conjunción copulativa, y *asíndeton* la supresión de ella.

De Fr. Luis de León tomaremos estos ejemplos:

Y los dejó y cayó en despeñadero
El carro y el caballo y caballero.

Acude, corre, vuela,
Traspasa la alta sierra, ocupa el llano,

No perdones la espuela,
No des paz á la mano,
Menea fulminando el hierro insano.

Á veces se repite una sílaba al principio ó al fin de cada inciso ó de cada verso, ó se repite una palabra entera, dándose á estos juegos los nombres de *reduplicación*, *conduplicación*, *epanadiplosis similicadencia*, etc., etc.; otras veces se concluyen las palabras con sílabas que, sin ser idénticas, tienen una formación análoga, lo que se llama *paronomasia*:

Como tengo, amigo, amago
De hacer una llana llena,
Preparando tanta tinta,
Puse al candil mucha mecha.

El poeta Gerardo Lobo escribió las más largas que se conocen en español.

De estos juegos hay muchos en nuestra lengua, pero su estudio pertenece más bien que al arte puro á la erudición literaria, y basta, por tanto, el recuerdo que les hemos consagrado.

Tampoco merece de veras el nombre de *figura* el empleo de una expresión en un sentido distinto del que estrictamente le corresponde. Este uso que suele hacerse de las palabras y que constituye los tropos, responde á la estrechez de las lenguas, que, por ricas que sean, nunca lo son bastante para dar expresión á todos los matices del pensamiento, y procede asimismo del placer que nos produce encontrar analogía entre cosas muy desemejantes; por eso deci-

mos las *ventanas* de la nariz y las *hojas* de la puerta.

El tropo puede ser de tres clases: por analogía y se llama *metáfora*; por relación de coincidencia y se llama *sinécdoque* y por dependencia y se llama *metonimia*. La *metáfora* es una comparación abreviada; se usa, cuando se dice: Pedro es un león, para decir que es valiente como un león: si el sentido metafórico llega á constituir un cuadro completo de carácter simbólico, forma la *alegoría*.

La *metonimia*, palabra que significa *trasnominación*, consiste en tomar lo antecedente por lo consiguiente ó al revés; la causa por el efecto ó éste por aquella; el inventor por la cosa inventada; el autor por sus obras; el instrumento con que se hace una cosa por la cosa misma.

La *conecdoque*, palabra que significa comprensión, tiene lugar cuando se emplea el todo por la parte ó la parte por el todo: "el hombre ha sido hecho de barro"; "cinco velas han salido del puerto de Limón"; segundo, el género por la especie, ó al contrario: "los mortales" por "los hombres"; "ganan el pan" por "ganar la vida"; tercero, la especie por el individuo ó al contrario: "el poeta", el orador", para designar á Virgilio ó á Cicerón; "un Mecenas" para hablar de cualquier protector de las letras; cuarto, el plural por el singular, y al revés, caso en que también debe comprenderse el número determinado por el indeterminado: "opinamos", dice un periodista por decir que "opina él"; "el español", "el francés", por "los españoles" y "los franceses"; "cien veces he visto" por "muchas veces he visto".



Lección 11ª

De las figuras

Las figuras de pensamiento ó de sentencia son formas diversas para presentar una idea. Las hay de tres clases: *pintorescas*, *lógicas* y *patéticas*.

El arte literario hace cuadros por medio de la palabra, en que parece dibujarse y aun colorearse no sólo lo mismo que contemplamos en la naturaleza, sino aun aquello que, por ser abstracto, no tiene forma material; todo esto se realiza por medio de las figuras *pintorescas*. La más importante de ellas es la *descripción*, la cual forma un cuadro completo, sin necesidad de recordar detalles secundarios, sino tomando ciertos rasgos distintivos del asunto, con tan buena elección que nos parezca contemplar el objeto de que se trata. Uno de los más acabados en este género es la pintura que se hace del crepúsculo vespertino en el preludio de *La oración por todos* de Víctor Hugo; también merece citarse la que en un canto famoso hizo Andrés Be-

que se usa cuando nos dirigimos figuradamente á algún objeto inanimado ó á alguna persona presente, ausente ó muerta; la *conminación*, cuando se amenaza á alguien con males terribles; la *deprecación*, cuando se usan súplicas y ruegos; la *histerología* cuando se manifiesta cierta perturbación y desorden en las ideas; la *optación*, cuando se expresan ardientes ansias por algún suceso; la *permisión*, cuando se invita á alguien á hacer aquello mismo que tememos; la *reticencia*, cuando se aparenta dejar incompleto el pensamiento, dándolo sin embargo á entender; el *imposible*, cuando se expresa que antes que suceda lo que tememos han de cambiar las leyes de la naturaleza; la *interrogación*, cuando preguntamos, no para que en realidad nos respondan, sino para presentar con más relieve algún argumento en favor de nuestras ideas.

El uso de las figuras da notable colorido al lenguaje literario y novedad aun á las ideas más vulgares; pero el abuso de ellas neutraliza su efecto y acaba por ocasionar una reacción, siendo una de las enfermedades de mayor importancia de la literatura reinante, hasta el punto de constituir una verdadera originalidad el decir alguna vez las cosas en la forma que propiamente les corresponde.

Nótase en la observación de la vida que las pasiones recurren espontáneamente al lenguaje figurado, porque es natural que exalten la fantasía; mas esto no es disculpa suficiente para sustituir de continuo con figuras el natural discurso, pues la expresión artística de las pasiones no puede ser idéntica á sus manifestaciones vulgares, é importa sobre todo, ya se trate de lectores, ora de oyentes, irlos llevando

por grados á participar de nuestros sentimientos, para que pueda llegar á establecerse entre ellos y nosotros la corriente de simpatía que ha de ser la clave de nuestro éxito.

En resumen, en esto, como en todo, el arte ha de estudiar cuidadosamente la naturaleza, buscando al mismo tiempo la síntesis ideal que la interpreta mejor. Así, á pesar de la regla que acabamos de fijar, hay ocasiones en que, sin exordio ni preparación alguna, la pasión rompe, desde luego, todo dique, y habla el lenguaje que es propio de sus arrebatos, como se ve en el comienzo *exabrupto* de una célebre catilinaria de Cicerón; en esos casos, las circunstancias han de justificar tales arranques y el magnetismo de la pasión misma es más eficaz que las hábiles insinuaciones que por lo común son de aconsejarse.

Lección 12ª

El Estilo

El *Estilo* es la fisonomía especial que ciertos autores dan á sus producciones artísticas. La palabra procede del nombre latino con que se designaba entre los romanos el punzón con que se trazaba en tablas de cera lo que equivalía entonces á la escritura.

Ha solido distinguirse el estilo en *sublime, medio y sencillo*, con referencia á la mayor ó menor suma de adornos con que se le revista; pero, en primer lugar, al muy adornado podría calificársele de *magnífico*, mas no de sublime, porque la sublimidad depende de la elevación de las ideas y de los sentimientos y no de los adornos; y por otra parte, en la sencillez, lo mismo que en la pompa, caben diferentes fisonomías y por lo tanto distintos estilos. Otras clasificaciones, como la de *estilo cortado y periódico*, no son más felices, porque el *estilo* no depende de accidentes como el que le sirve de base.

El *estilo* procede en realidad de la manera característica que tienen los artistas originales de idear y de tratar los asuntos de su inspiración, es el sello propio que el *genio* imprime á sus producciones. También se da el estilo como una especie de enfermedad del arte, por el abuso de ciertos procedimientos, como son las enumeraciones de Castelar y las antítesis de Víctor Hugo. Nunca se alabará bastante á los grandes maestros que, como Platón en sus escritos, y como Rafael de Urbino en su pintura, tienen como sello de su *estilo* la ausencia de todo amaneramiento y de todo forzado artificio. La falsa originalidad, que se empeña en distinguirse sin ideas nuevas y sin verdadera inspiración, da un espectáculo que es realmente penoso para las personas de buen gusto.

Longino, en su tratado sobre la belleza artística, explica cómo para ser sublime artista no tiene que preocuparse de los artificios de la forma, sino pensar y sentir con sublimidad, si le es dable, y entregarse desembarazadamente á su inspiración. Es lo mismo que ha dicho después un eminente escritor español, como resumen del arte literario: pensar alto, sentir hondo y hablar claro.

Como ya dijimos, el *estilo* propiamente dicho, según el origen de la palabra, es la fisonomía peculiar que ciertos artistas imprimen á sus obras, ya por la grandeza de su genio, y entonces el *estilo* es una cualidad, ya por el abuso de algunos procedimientos, y entonces el *estilo* es un vicio. Pero no por eso deja de darse el nombre de *estilo* á la fisonomía que dan á las obras artísticas ciertas condiciones generales, ya de procedimiento, y así se dice en arquitectura:

estilo dórco, jónico, corintio, romano, bizantino, compuesto, toscano, gótico, morisco; ya de localidad, como algunos de los que acabamos de designar, ó en materia de música, por ejemplo, *estilo francés, estilo italiano, estilo alemán*; ya en fin por cualesquiera otras circunstancias que constituyan y caractericen una escuela determinada. A eso se debe la formación de las clasificaciones á que antes nos referimos. En literatura sucede muy comúnmente que algún escritor de genio hace escuela y atrae imitadores, no sólo de sus cualidades, sino también de sus defectos, siendo de notar que como la imitación de los defectos es la más fácil, éstos son los que suelen cundir. Tal ha sucedido con las hipérboles desmesuradas y las antítesis violentas de Víctor Hugo.

El afán de distinguirse saliendo de la ruta trillada, conduce otras veces los esfuerzos artísticos á sendas de perdición, y los países más cultos, en donde han aparecido en mayor número los grandes maestros, están muy expuestos á esa *peste*, como que allí el distinguirse es más dificultoso; pero por una contradicción singular, que nace de la mala costumbre de inspirarse en la imitación de otros artistas, más que en la naturaleza, está muy lejos de ser raro, por desgracia, que en literaturas como la de la América Española, llamadas á ser frescas y lozanas, si tomaran por nodriza á la naturaleza, aparezcan, por trasplante doblemente pernicioso y en extremo ridículo, aquellos vicios propios de las literaturas gastadas y decrépitas, á la manera de un adolescente á quien con exquisito cuidado se trasfundiera la *caquexia* que acompaña tristemente á la senectud.

Ocasión es esta de insistir en los principios cardinales

de la estética, que exigen el inspirarse directamente en el asunto, el huir de la falsa originalidad, que depende de afectaciones y amaneramiento, el no abusar de las formas imaginativas, y el eludir todo lo que dañe la claridad con que la idea artística ha de revelarse, no entre nubes, como, para producir efecto, suelen presentarlas ciertos autores, sino á la manera con que, en sereno día, aparece la mañana en el horizonte, ó como sobre la seda azul del cielo dilata de súbito el largo cáliz de oro la estrella de la tarde; el hipérbaton constante, el pleonasmo exagerado, demasiado frecuente, la antítesis repetida y violenta, el anacronismo como regla, la enumeración, la perífrasis, la imagen misma sin tasa ni medida, no son formas sino enfermedades del arte; demás está decir que fuera de la poesía se extrema la ilicitud de tales manejos, formándose por ellos la prosa más usada en la América Latina, que es la que, con tanta exactitud como donaire, calificó un gran pensador de *prosa en delirio*; otros la llaman *prosa poética*.

Entendería mal esta crítica quien creyese que con ella se condena la prosa á una triste desnudez, y que la fantasía ha de estar desterrada de sus horizontes. *Est modus in rebus*. Si se ha de desnudar de embelecos la literatura, esa desnudez ha de ser como la de las estatuas griegas, para que aparezca en todo su esplendor la belleza de la forma.

El *tono*, que no debe confundirse con el *estilo*, depende del sentimiento y es el grado de elevación, seriedad ó melancolía que se nota en las producciones.

Lección 13ª

Clasificación literaria

La división más común de las obras literarias es la que las separa en dos grandes grupos, según la forma en que están escritas: *poéticas* y *prosaicas*.

La familia *poética* comprende tres géneros: *lírico*, *épico* y *dramático*.

La *prosaica* comprende: la *novela*, la *historia* y la *oratoria*.

El género *lírico* lleva este nombre porque la más importante de sus composiciones se cantó entre los griegos al compás de la lira. Sus especies son: la *oda*, á que acabamos de referirnos, el *himno*, la *canción*, la *elegía*, la *sátira* y la *anacreóntica*.

El *épico* consta de una sola especie: la *epopeya*.

El *dramático* tiene tres especies principales: la *tragedia*, el *drama* y la *comedia*. Cuando las obras dramáticas van

acompañadas por la música se llaman *óperas*, las cuales pueden ser *serias* ó *trágicas*, *semi-serias* ó *dramáticas* y *bufas* ó *cómicas*. Cuando es música española la que las acompaña reciben el nombre de *zarzuelas*.

La novela puede ser *histórica*, *fantástica* ó de *costumbres*.

La historia puede ser universal, de un siglo, de una época, de un pueblo, de una civilización, de una lengua, de un arte, de una ciencia, de una industria, de una institución ó de una persona; en este último caso se llama *biografía*, y si la escribe el mismo á quien se contrae, *autobiografía*.

La *oratoria* es *parlamentaria*, *tribunicia*, *forense*, *académica* y además de estas formas principales, según su empleo, puede revestir tantas formas como lleva consigo la propagación de las ideas; así podría decirse que la académica, por ejemplo, puede ser artística ó científica.

De cada uno de los *géneros* y de cada una de las especies que se han mencionado, se hablará oportunamente.

Algunos tratadistas hacen de la *sátira* un *género poético* distinto del *lírico*. Otros añaden tanto á la familia *poética* como á la *prosaica* el *género didáctico*; otros, por último, forman una especie, ya *prosaica*, ya *poética*, con las composiciones en forma epistolar.

La clasificación que acabamos de exponer se basa en un concepto fundamental, en la forma del lenguaje, y en ese sentido es inaceptable. La poesía no depende del verso; la novela, que se escribe, por lo común, en prosa, y el drama, que también suele escribirse de esa manera, están, sin embargo, en los dominios de la poesía.

Un examen atento del asunto conduçe á la clasificación que en la lección sétima expusimos: ó la obra literaria interpreta la vida para realizar la belleza, exaltando la imaginación y el sentimiento, ó sirviendo de voz á un entusiasmo, y en estos casos es poética, ó narra hechos interesantes para guardar su recuerdo, fijando de camino, y de un modo más ó menos directo, las leyes del humano destino, siendo entonces histórica; ó expone y defiende ideas, entrando así en el campo de la oratoria. Mucho mayor diferencia existe entre un *himno* y una *anacreóntica* que la que separa un discurso parlamentario de un artículo político de periódico.

La misma crítica científica ó literaria no es en el fondo sino un verdadero discurso, siquiera tenga caracteres especiales y esté sometida, por lo mismo, á reglas que es conveniente explicar.

Con respecto á los géneros diversos que la poesía abraza, nos parece que el *lírico*, el *épico* y el *dramático* encierran todas sus composiciones. La poesía *lírica* comprende todas las producciones en que el poeta canta sus emociones y sus ideas, y por más que la *sátira* y la *oda* revelen entusiasmos distintos y que sean especies diversas del *lirismo*, tienen un carácter común, como veremos oportunamente.

La *epopeya* puede ser seria ó burlesca, y la novela es una suerte de *epopeya*.

En el género *dramático*, por último, hay que incluir, como especies accesorias de la *comedia*, el *sainete* y cualquier otra farsa que, con nombres que difieren según el genio de cada país, consista en la representación teatral de sucesos fingidos.

Lección 14ª

De la Poesía

La palabra poesía tiene varios sentidos: en uno, muy amplio, se considera poético todo lo que está escrito en verso; en otro, más amplio todavía, se llama poético, así en la naturaleza como en el arte, todo lo que es bello. Para fijar el concepto propio de la poesía, debemos traer á la memoria la verdadera definición del arte. El arte literario es la interpretación ideal de la vida por medio de la palabra; cuando en esa interpretación se realiza la belleza, surge la poesía.

De una manera más concreta, se considera poética la interpretación que se vale de las ficciones y del lenguaje de la fantasía; pero donde quiera que hay belleza, lo que equivale á decir que hay idealidad, se encuentra la esencia de la poesía.

Lo que acabamos de decir lo reconoce el sentido común, calificando de poéticos todos los espectáculos bellos

de la naturaleza, tales como la puesta y el levante del Sol, los campos cubiertos de flores, el mar, ya cuando ostenta una majestuosa serenidad que parece aumentar sus dimensiones, ya cuando se alborota y arremolina como si estuviera dispuesto á traspasar sus límites ordinarios.

Es cierto que entre los espectáculos bellos de la natuleza y del arte, hay algunos que se llaman más específicamente poéticos, como son los que se distinguen por su suavidad y delicadeza y por cierto tinte de melancolía, como por ejemplo: el crepúsculo vespertino cuando su sombra comienza á invadir el horizonte, en que sólo queda del Sol un rojizo rastro, y la estrella de la tarde lanza aislada su tenue resplandor en el cielo, ó aquellos que indican cierto desorden en las leyes naturales, como el mar tempestuoso ó como la erupción de un volcán.

Mas este hecho, lejos de contradecir nuestra teoría la confirma de plano, porque los espectáculos á que acabamos de referirnos son, precisamente, los más adecuados para despertar la impresión de lo bello y de lo sublime; el sentimiento estético en general, que es lo que caracteriza la poesía. Hay cierta tristeza que corresponde por admirable manera á la más alta idealidad, como si el ánimo del hombre presintiera en momentos dados y en presencia de lo bello una vida superior á esta que vivimos en el planeta, y ansiosos de lanzarnos á esas regiones más altas experimentásemos aquel ardor y extraña agitación de que habla Platón, del que siente que le brotan las alas.

En otras ocasiones el espectáculo de la belleza produce una impresión polarmente opuesta á la que acabamos de



describrir, inspirándonos una especie de beatitud y satisfacción cumplidas, como si con la contemplación y realización de lo bello estuviera cabal nuestro destino.

Estos son, pues, los dos aspectos posibles de la poesía, llena ya de sublimes tristezas y de misteriosas angustias, ya de serenas, gozosas y nobles energías.

Cuando se trata la tesis de la desaparición probable, y más ó menos próxima, del lenguaje rítmico, suelen decir los poetas que mientras existan ciertos espectáculos bellos, habrá poesía; tienen razón al asegurarlo, pero ello nada tiene que hacer con la cuestión aludida, porque entre el verso y la poesía no hay identidad. Lo que puede afirmarse acerca del asunto es que á la exaltación del ánimo que la idealidad inspira corresponde mejor, en cierto concepto, el lenguaje más bello posible, que es el que reúne á las formas imaginativas, la melodía del ritmo; á esto que puede decirse en favor del verso, habría que añadir en contra, para tratar la cuestión por entero, que los artificios que implica en su expresión de lo bello no dejan de dañar la ingenuidad, tan aceptable, del sentimiento que revela.

Para darse cuenta del concepto de la poesía, basta notar cómo ella desaparece en cuanto se tocan las condiciones vegetativas y la animalidad propiamente dicha de la vida. Si al contemplar un bello fruto, después de haber admirado su forma y sus colores, el apetito de comerlo nos asalta, la impresión estética deja de existir; todo lo vulgar es prosaico:

En medio de los mayores goces de la humana existencia hay, sobre todo, para las naturalezas superiores, un va-

cío misterioso, lo que se ha llamado, con cierto misticismo, la *nostalgia* del *infinito*. Con mitos, con emblemas, con dogmas religiosos, con hipótesis desmesuradas, el hombre ha tratado de lanzar un puente atrevido que nos conduzca á lo íntimo del misterio que nos envuelve, que haga para nosotros posible la revelación de lo insondable, que úna, en fin, lo finito y lo infinito; la poesía no marcha, como la Fe, sobre ese puente frágil, pero vuela sobre él, llegando hacia arriba á regiones en que el raciocinio la pierde de vista, pareciendo á veces, por el deslumbramiento y la fascinación que produce, que ha alcanzado la meta, y revelando en ocasiones, sobre la profundidad de nuestro sér, en que un extremo del puente tiene que apoyarse, verdades admirables que la ciencia suele no percibir: de aquí su gozo y sus dolores.

La poesía descubre con singular potencia de visión la belleza oculta ó velada y ve mejor que los vulgares ojos lo que está de manifiesto en la naturaleza ó en el arte. Es la que conduce al genio que en sus obras la encarna. Por medio de la palabra, que es su instrumento más adecuado, revela los acordes íntimos que hay entre el mundo de las ideas y el de la realidad exterior, y extremando la impresionalidad estética del sentimiento y llevando hasta la última potencia las facultades de la fantasía, levanta, lo mismo en lo físico que en lo moral, los ideales á que la belleza se conforma.

La vida, todo el universo, se trasfiguran por su medio, y al llegar al dintel de lo insondable golpea impaciente y adolorida la barrera que no puede franquear, ó por las hechiceras ilusiones del ensueño cree haber traspasado el límite

que la detiene, vislumbra nuevos horizontes y, suponiendo realizadas sus divinas ansias, entona el himno de la mentida victoria y cuenta la epopeya que sus delirios engendraron.

La poesía es, en resumen, la lengua de lo ideal; combina los elementos de la realidad formando con ellos las construcciones más bellas que las fuerzas humanas son capaces de erigir, y sus delirios, á la manera de laboriosas abejas, zumban en derredor del pensamiento y nos hacen gustar, á través de las congojas de la vida, la miel del ensueño.

Lección 15

La Poesia Lírica

La palabra *oda* viene de una voz griega que significa canto. La *oda* es la composición más importante del género lírico, habiéndose reservado aquel nombre para las producciones líricas que se distinguen por la grandeza del asunto, por la elevación del tono y por lo exaltado del acento. Su tema es vario; sin embargo, Quintana ha cantado la *Invención de la Imprenta* con el mismo tono con que cantó la *Propagación de la vacuna* y Heredia ha descrito con inspiración sublime la catarata del Niágara, llegando á una grandeza poética semejante á la que alcanzó Gallegos en su oda inmortal al *Dos de Mayo.* Lo que caracteriza, pues, la *oda* es el arrebato de la inspiración, y de tal manera vence el poeta en esta clase de composiciones cuando está inspirado de veras, que aun cuando no participemos de sus sentimientos, aun cuando cante ideas religiosas ó políticas que no son las nuestras, si la inspiración es genuina, experimenta el placer estético y su fervor nos arrebata.

El *himno* es menos personal que la *oda*; se escribe por lo común en forma rítmica adecuada para el canto y se suele cantar realmente, ya levantando en él una plegaria religiosa, ya solemnizando un gran recuerdo ó un gran personaje histórico. El poeta no deja de decir entonces su propia emoción, sólo que en el *himno* habla en nombre de un pueblo, de una época, de un grupo humano y su emoción ha de ser el eco y el reflejo del sentimiento común para que la obra poética se realice de un modo perfecto. Así sucedió con la *Marsellesa*, cuando la Revolución francesa encontró en ella su música formidable.

Aunque algunas veces se haya empleado la palabra *canción* como sinónimo de *oda*, el concepto que generalmente se le atribuye es el de una composición escrita para el canto, en que se pintan penas ó placeres amorosos, triviales por lo común.

Ese mismo carácter tuvo en otro tiempo la *elegía*, pero hoy se designa con esa palabra una composición patética destinada á lamentar alguna calamidad pública ó privada.

La *anacreóntica* lleva este nombre por haber sido su inventor el poeta griego Anacreón; es una composición ligera, consagrada á los placeres sensuales.

El *madrigal* es un juguete que encierra algún pensamiento ingenioso de amor ó galantería, como puede verse en el famoso de Gutiérrez de Cetina:

Ojos claros, serenos,
Si de dulce mirar sois alabados.

¿Por qué si me miráis, miráis airados?
Si cuanto más piadosos
Más bellos parecéis á quien os mira
¿Por qué á mí solo me miráis con ira?
Ojos claros, serenos
Ya que así me miráis, miradme al menos.

La sátira es una composición lírica inspirada por la indignación que produce el espectáculo de grandes crímenes ó de profundos vicios. Fué inventada por los latinos, derivando su nombre en Roma de un manjar compuesto de elementos heterogéneos, y en aquella literatura fué en ocasiones una especie de conversación discreta y elegante, hecha en verso, en que se trataban diversos asuntos; pero Persio y Juvenal, sobre todo el segundo, que con elocuencia sublime fustigó en sus *sátiras* las impurezas del Imperio Romano, imprimieron á esta composición el carácter con que la hemos definido, aunque no sea raro que se dedique á la burla de vicios de poca importancia y aun de simples pecados literarios.

El *epigrama*, por último, es una composición corta en que se satiriza algún defecto ó vicio ó se hace un juego ingenioso de palabras, por lo común picaresco.

Ya hemos explicado en una lección anterior en lo que consiste el *ritmo* y la *rima*. Ahora añadiremos que las composiciones líricas se escriben en grupos de versos que reciben el nombre de *estrofas* y que son muy caprichosas en su formación. Los versos más usados en la literatura española son los de ocho y los de once sílabas, llamados respectivamente octosílabos y endecasílabos.

Las formas más comunes en que se reúnen las estrofas de estos versos son las siguientes, cuya contestura se comprende á primera vista:

El soneto

Quiso legar al mundo su memoria
Un rey en su soberbia desmedida,
Y por miles de esclavos construída
Erigió esta pirámide mortuoria.
Sueño estéril y vano: ya la historia
No recuerda su nombre ni su vida,
Que el tiempo ciego en su veloz corrida
Dejó la tumba y se llevó la gloria.
El polvo que en el hueco de la mano
Contempla absorto el caminante ¿ha sido
Polvo de un siervo ó polvo de un tirano?
Ah! todo va revuelto y confundido,
Que guarda Dios para el orgullo humano
Sólo una eternidad, la del olvido.

La décima

Apurar, cielos, pretendo,
Ya que me tratáis así,
Qué delito cometí
Contra vosotros, naciendo;
Aunque si nací, ya entiendo
Qué delito he cometido:
Bastante causa ha tenido
Vuestra justicia y rigor,
Pues el delito mayor
Del hombre es haber nacido.

La octava real

La gloria de Marón el orbe llena,
Aun suspiramos con Petrarca amante,
Aun vive Milton y su voz resuena
En su querube armado de diamante;
Rasgando nubes de los tiempos truena
El raudo verso del terrible Dante,
Y desde el ponto hasta el confín ibero
El són retumba del clarín de Homero.

También se usa la *octava* llamada *italiana* compuesta de octosílabos, aconsonantando el segundo con el tercero, el sexto con el sétimo, y el cuarto con el octavo, terminando ambos en palabras agudas, y siendo libres el primero y el quinto;

La quintilla

Madrid, castillo famoso
Que al rey moro alivia el miedo,
Arde en fiestas en su coso,
Por ser el natal dichoso
De Alimenón de Toledo.

También se usa la *quintilla* de verso endecasílabo y la combinación de los consonantes puede variarse en uno y otro caso.

La redondilla

¡Oh respetable Nemesia!
Buenas tardes ¿qué tal va?
—Me voy mejorando ya,
Me sienta bien la magnesia.

La *silva* es una mezcla libre de versos de siete y de once sílabas, aconsonantados en forma caprichosa, intercalándose con frecuencia versos que no aconsonantan, aunque forman estrofas regulares de cinco versos, que se llaman *liras*.

Los *tercetos* se combinan entre sí y con un cuarteto en que terminan siempre, en la siguiente forma:

¡Luz, dadme luz! clamé con infinito
Afán, con el afán del moribundo
A quien mira su culpa de hito en hito;
Sin el vivo calor, sin el fecundo
Rayo de la ilusión consoladora
¿Qué fuera de la vida y qué del mundo?
¡Lejos de mí las sombras que á deshora
Llenan de espanto la conciencia humana!
Y al decir esto penetró la aurora
En torrentes de luz por mi ventana.

El romance se escribe en versos octosílabos y endecasílabos, terminando los pares con palabras asonantadas.

Si tienes el corazón,
Zaide, como la arrogancia
Y á medida de las obras
Dejas volar las palabras;

Las combinaciones de que hemos presentado ejemplos son las más usadas, y no las únicas, de la lírica española, en que el formarlas no tiene otros límites que el oído y el buen gusto del poeta.

Lo mismo pasa en cuanto al fondo: el poeta canta sus

ideas y sus sentimientos, dulces ó amargos, festivos ó indignados, serios ó *humorísticos*. Se ha llamado *humor* cierta mezcla exquisita de burla y tristeza, de idealismo y desencanto que da un tono especial y muy frecuente á la poesía contemporánea; suele aparecer el *humor* como el colmo y la última palabra del *pesimismo*, pero no es raro que indique una realidad tan alta que á su lado las mayores fantasías parecen mezquinas. Por más que éste sea como un lirismo negativo, ha dado, con el concepto que acabamos de indicar, cantos de gran valía: los del poeta alemán Enrique Heine tienen que recordarse á este propósito por todo el que tenga la dicha de conocerlos.

Lección 16

De la poesía épica

La epopeya canta sucesos grandiosos y trascendentales para un grupo humano. Durante mucho tiempo se tuvo por modelo único de esta clase de composiciones la *Iliada* de Homero, en que se cantan algunos incidentes de la guerra de los griegos y los troyanos con motivo del rapto de Helena; no parecía notarse que el mismo carácter de *epopeya* se daba á la *Odisea*, que es un cuento esencialmente distinto del de la *Iliada*, sin que haya entre los dos otra cosa de común que algunos de los personajes y la ingenuidad con que se relatan en ambos poemas las creencias y las tradiciones de los griegos. Virgilio hizo en su *Eneida* una *epopeya* semejante á las de Homero, introduciendo en ellas las supersticiones religiosas é históricas de sus compatriotas.

La superioridad con que Homero y Virgilio desempeñaron sus planes respectivos, dió origen á la idea equivocada de que sólo siguiéndolos paso á paso se pudiera trazar

una epopeya; de aquí un sinnúmero de abortos literarios, inspirados por el propósito de hacer algo semejante á lo que ellos hicieron, de los cuales los únicos dignos de mencionarse son la *Henriada* de Voltaire y la *Araucana* de Ercilla. Para explicar el escaso éxito de esas torpes imitaciones, se ha acudido á la errónea teoría según la que la *epopeya* no puede escribirse entre los modernos por la falta de lo *maravilloso* que tanto campea en las producciones de Homero y en la de Virgilio. No negamos que para los que las veneraban, las fábulas mitológicas debían revestir de un hechizo particular los poemas á que nos referimos, y que para los que las consideramos simplemente como productos de la humana fantasía, poseen el atractivo de su propia belleza; pero lo que caracteriza la *epopeya* es ser el *cuento* de un pueblo, con mitología ó sin ella, y como la mitología, por otra parte, sigue existiendo, aunque con formas y fundamentos diferentes, no podemos admitir que sea lo que haga falta para el caso. La mitología cristiana ha inspirado á los modernos tres poemas de primer orden: la *Divina Comedia* del Dante, el *Paraíso Perdido* de Milton y el *Fausto* de Goethe, ninguno de los cuales tenemos por inferior á los antiguos, á pesar del encanto de que éstos gozan por la ingenuidad propia de los tiempos en que se produjeron. La conquista de América pudo dar á Ercilla tema para un verdadero poema, si él hubiera sido un gran poeta, y con mitología y todo por añadidura. No pensamos lo mismo con respecto al asunto de Voltaire.

Los españoles tuvieron un poema grandioso en el tema de sus guerras con los sarracenos y en su figura legen-

daria del Cid; los alemanes en sus guerras y su mitología nacional alcanzaron el suyo, y en los últimos tiempos produjeron otro en la *Mesiada* de Klopstock. Entre los italianos hubo una *epopeya* cristiana, la *Jerusalem Libertada* del Tasso, que, sin la grandeza de la obra del Dante, no carece de trozos admirables, y Ariosto levantó, además, un poema sublime en la *epopeya* fantástica y caballeresca del *Orlando Furioso*.

Ya en nuestros días, Víctor Hugo ha intentado una *epopeya* de la humana historia en su *Leyenda de los siglos*, pero los únicos éxitos que en ella obtuvo, debiéronse á su incomparable potencia lírica y no al desempeño del asunto, porque la historia no cabe en un poema, á menos que se considere bajo uno de sus múltiples aspectos y en ese mismo caso sería imposible imprimir á la obra la unidad *orgánica* que la *epopeya* exige.

La *novela*, á pesar de que se escribe en prosa, es la verdadera *epopeya* de nuestros días. Es ésta una composición literaria en que se narra un grupo de sucesos que sirven para poner de relieve caracteres, ideas y sentimientos humanos, combinándose á veces con los fingidos, otros más ó menos históricos. En el desarrollo á que ha llegado este género, bien se puede decir que comprende hoy todas las formas de la literatura, y en cuanto al fondo, no hay problema de política ó de moral que no haya sido tratado por medio de la novela. No falta quien condene este sistema de arte que convierte la *novela* en una especie de cátedra ó de tribuna en que se hacen toda suerte de propagandas, y no carece con frecuencia de fundamento la censura. Dere-

cho tiene el novelista á estudiar y traer á los dominios de su arte cualquier aspecto de la vida, mas no ha de hacerlo con propósitos y aspiraciones de sectario, sino tomando la vida palpitante, por decirlo así, para llevarla á su poema, en síntesis que la refleje tal cual es, sin cuidarse del influjo que ello tenga en las doctrinas cuyo triunfo apetece.

Por medio de la *novela* se ha tratado también de resucitar el pasado, haciendo lo que debe considerarse como la historia por dentro; el insigne novelista escocés Sir Walter Scott ha logrado en este género de trabajos un éxito inmenso, y Alejandro Manzoni, en sus *Novios*, ha producido en el mismo concepto una de las obras literarias más hermosas del arte universal; pero hay que precaverse contra el peligro de las reproducciones infieles que dan como propio de una época lo que no le corresponde; y, por lo mismo, se hace indispensable en estos trabajos, así un conocimiento cabal del asunto, que no siempre puede obtenerse, como la posibilidad, que no ocurre en todos los casos, de que el asunto así conocido pueda entrar en el dominio de la estética.

En nuestros días las leyes generales del humano destino dan, en sus múltiples combinaciones, los temas más interesantes de la literatura; por otra parte, la fantasía ha perdido muchos de sus fueros, por las grandes victorias del análisis histórico y científico, y el sentimiento que inspira *lo divino* á la mayoría de los hombres cultos no se presta á juegos ni engaños mitológicos; la narración, además, de sucesos de carácter real ó verosímil no cabe bien entre los artificios del verso; por eso la *novela* es la *epopeya* de los modernos.

La *novela*, ó mejor dicho, toda suerte de *epopeya*, es una construcción histórica artificial en que se reproduce, no por mecio de descripciones solamente, sino con las palpitaciones de la vida, un conjunto de hechos ó de costumbres enlazados entre sí por unidad como orgánica, pues, de otro modo, ni la ilusión puede obtenerse, ni el interés del lector cautivarse por lo mismo.

Los personajes á quienes los hechos se atribuyen, ó que históricamente los realizaron, que eran los *héroes* del poema antiguo y que son los *protagonistas* de la *novela*, han de aparecer durante todo el curso de la obra con *carácter* propio, sin lo cual no tendrían vida; su lenguaje y su conducta han de servir, más que las descripciones del poeta, para pintarlos á nuestros ojos.

Tanto en la novela como en el poema, la unidad orgánica, á que antes nos referimos, no impide la intervención de hechos *episódicos*, que son los que, como accidentales, vienen á agruparse en torno de los que constituyen el asunto esencial de la narración; por lo contrario, cuando están discreta y sobriamente elegidos, contribuyen á que sea más fiel la interpretación de la vida.

No hay perfecto acuerdo entre las personas de buen gusto acerca de los derechos del poeta para alterar los hechos reales de la historia cuando los introduce en su obra. Con arreglo á nuestro criterio, la alteración es admisible cuando coadyuva á dar una síntesis más cabal de la época ó el personaje que se interpreta.

A Homero mismo se atribuye una *epopeya* burlesca relativa á una supuesta guerra entre las ranas y los ratones;

en España se hicieron otras dos por el estilo, la *Gatomaquia* de Lope de Vega y la *Mosquea* de Villaviciosa; y en prosa se han escrito en todos los países multitud de cuentos de esta índole, tales como los *Viajes de Gulliver*.

El poema didáctico, ó didascálico, es la tentativa absurda de tratar en verso asuntos que no se prestan sino rara vez á la inspiración y que nada tienen que hacer con la poesía, fuera de la oportunidad de algunas descripciones bellas y animadas, como la del caballo en el poema sobre *La Pintura* de Céspedes; el de don Tomás de Iriarte sobre *La Música* no tiene ni siquiera ese mérito.

Al género épico pertenecen por regla general los *cuentos*. Un cuento es una novelita, una epopeya de cortas proporciones. Ha de contener la vida, idealmente interpretada, con mucho contenido en breve cuadro, tomando rasgos característicos de lo que vemos y examinamos con ojos de poeta, que ven el alma de las cosas y la ley detrás del fenómeno, ó siquiera de lo que imaginamos de veras, por nuestra propia cuenta, nunca inspirándonos en las visiones ajenas y mucho menos en las ajenas fantasías. Un cuento es como un lienzo de pintor de paisajes en que con una estrella y una nube y un rayo de sol se tiene el concepto entero del alba ó del crepúsculo, y con dos piedras y un árbol y un poco de yerba y un hilo de agua entre las piedras, se tienen en el alma mil emociones dulces, muchas ideas nobles y una solemnidad serena sólo comparable á la que despiertan ciertos recursos de la música; un cuento es una sinfonía percibida, vislumbrada, sugerida, gozada con delicia estética por medio de algunas notas solamente.

Lección 17ª

De la poesía dramática

La poesía *dramática* es la que por medio de conversaciones figuradas prepara la representación teatral de sucesos fingidos, en que á veces entran algunos históricos, y que forman juntos, y entre sí encadenados, la pintura de uno ó varios sentimientos ó de una ó varias costumbres.

Tiene tres especies principales: la *tragedia*, el *drama* y la *comedia*; la primera pinta sucesos capaces de excitar la piedad; la tercera pinta los vicios y defectos humanos, moviendo á risa á los espectadores; y la segunda combina los elementos de las otras dos, sin llegar á los extremos de ninguna de ellas.

La palabra *tragedia* significa en griego *canto del macho cabrío*, y se llamó así con alusión á las fiestas de Baco en que se sacrificaba uno de esos animales y en que tuvo su origen la *tragedia*. Esta fué en Grecia de un carácter á la vez mitológico é histórico, consistiendo en la representación

teatral de fábulas en que se mezclaban con las grandes tradiciones nacionales los misterios del paganismo.

La *comedia*, que alude en su nombre á las rondas de mozos que se divertían juntos en Grecia, fué desde su origen una pintura de las costumbres para poner en ridículo las que lo merecían.

El *drama*, que nació en los tiempos modernos, fué una combinación feliz que se acerca más á la vida que la tragedia y la comedia, porque en la humana existencia es regla casi general la mezcla constante de lo cómico y lo trágico.

El resorte de la piedad y el terror que excitaba la tragedia antigua consistía en la *fatalidad*, el inflexible *destino*, á cuyos decretos, según las creencias paganas, vivían sujetos los hombres y los dioses; así el famoso Edipo, que fué más de una vez tema de su teatro trágico, mata á su padre, sin conocerlo, y comparte, en las mismas condiciones, el lecho de su madre, procediendo su inmensa desventura, no de la fuerza de sus pasiones ó de los excesos de su conducta, sino de un conjunto de circunstancias que hoy llamaríamos fortuitas y que para los griegos eran decretos especiales del *hado*. Los modernos, con más profunda filosofía, han estudiado, sobre todo, en el teatro, el juego de las pasiones humanas y las catástrofes que ellas producen; esa es la distinción esencial entre el *Hamlet* del teatro moderno y el *Orestes* de los griegos. La madre de *Orestes*, como la de *Hamlet*, ha sido cómplice en la muerte de su marido, arrebatada por adúlteros amores; pero Orestes, á la manera de un instrumento mecánico, recibe, no de su propia indignación, sino de Apolo, el mandato de castigar á los asesi-

nos, y una vez que ha realizado el castigo, no es víctima de sus remordimientos por haber roto con su espada las entrañas maternales, sino de la ira de las furias vengadoras, que lo persiguen á la vista del espectador; el tremendo conflicto que vemos en el pecho de Hamlet pasa en el teatro griego fuera del pensamiento del personaje trágico y como un desacuerdo entre poderes sobrenaturales; el interés para los espectadores no puede ser siquiera comparable. Hay ahora, como entonces, una especie de fatalidad á nuestro alrededor, que unos llaman el ciego azar y otros la providencia inescrutable; pero está mejor conocido el influjo de las humanas pasiones en el juego de los acontecimientos y se interpreta mejor la vida á la luz de ese factor interesante, que los griegos parecían considerar como indigno de dar la nota predominante en la tragedia; en cambio, los modernos no han estudiado, acaso, lo bastante, la filosofía que encierra el mito de los griegos acerca del implacable destino.

La *comedia*, casi exclusivamente política y filosófica con Aristófanes, fué desde Menandro, en Grecia, lo mismo que con Plauto y con Terencio en Roma, lo que ha sido en nuestros días: el cuadro de las costumbres ordinarias de la vida, hecho con el propósito de ridiculizar algún vicio ó algún defecto de carácter. El secreto de lo cómico estriba en alguna desproporción, ya entre el intento y lo que se ejecuta, ya entre lo que se anuncia y lo que se realiza, ó en otra cualquiera de análogo carácter. Esos desequilibrios producen la risa del espectador; pero la emoción de lo cómico no está en relación directa con lo ridículo del espectáculo; por eso las farsas y los sainetes suelen ser para el

vulgo más divertidos que una verdadera comedia; en efecto, por lo común, tales espectáculos son caricaturas, y no estudios profundos de la realidad, entrañando deformidades accidentales fortuitas, por decirlo así, y que muy rara vez, si es que alguna, se encuentran en la naturaleza; en tanto que la comedia estudia aquellos contrastes que se dan como regla bastante general de la humana naturaleza para constituir caracteres típicos de ella, por más que estén en contradicción con sus leyes ideales.

La comedia, como se ve, no entra en el campo de la estética sino en cuanto, por medio del contraste, da relieve al ideal que se perturba, ó cuando en la perturbación misma, como sucede en el *Quijote*, y en el *Misántropo* de Molière, existe en el seno de la misma cómica perturbación el propósito de un ideal más alto que el de la vulgar prudencia humana, contrayéndose el desequilibrio á las indiscreciones de conducta en que incurre el personaje.

Nada diremos de las farsas de segundo orden que comprende el género dramático, añadiendo sólo que hay cuentos dialogados que pertenecen propiamente al género épico, como sucede con el del *Fausto* de Goethe; así como hay narraciones que están mejor colocadas que en el épico dentro del género lírico. En el primer caso, el diálogo no altera el carácter de la obra, que por su índole no cabe en el teatro ni tiene por verdadero destino la ilusión escénica. En el segundo, como pasa en el apólogo, lo que se pretende no es principalmente dar vida á lo narrado, sino tomarlo como motivo ó como pretexto para realzar alguna idea ó algún sentimiento que el poeta quiere revelar.

En la poesía dramática cabe también lo *fantástico*.

La obra dramática ¿ha de escribirse en verso ó en prosa? Esta es una cuestión que ha sido tratada varias veces. Como, á nuestro juicio, la obra dramática ha de trasladar la vida, sin condenar el verso, la prosa nos parece preferible, y no es mediano argumento en pro de nuestras ideas el que un dramaturgo como Víctor Hugo, á quien nadie ha superado en el manejo de la lengua poética, después de haber escrito en verso dramas llenos de exageraciones inaceptables y de falsedades evidentes, en la madurez de su talento escribiera en prosa las obras maestras de su teatro. Bastan, sin embargo, el *Hamlet*, del más grande autor dramático de todos los tiempos, y *La Vida es sueño* de Calderón, una de las más bellas obras dramáticas que se conocen, para demostrar que en verso también puede llegarse al ideal de este género literario. Lo que importa es que el lenguaje de la obra dramatica traslade al teatro, hasta donde lo consiente el arte, la realidad palpitante de la vida.

La cuestión de las unidades, tiempo y lugar, ha sido tan debatida que merece por lo menos un recuerdo.

La unidad de acción es de todo punto exigible, pues sin que haya un acontecimiento principal cuyo desarrollo constituya la trama de la obra, la atención se fatiga, el interés tiene que amenguarse y los fines estéticos han de sufrir menoscabo. Con respecto á las de tiempo y lugar, no sucede lo mismo, porque los artificios de que es susceptible el teatro y, por otra parte, las leyes de la humana fantasía, conspiran á que las distancias del tiempo y del espacio puedan salvarse, sin que nos choquen las inverosimilitudes del

teatral de fábulas en que se mezclaban con las grandes tradiciones nacionales los misterios del paganismo.

La *comedia*, que alude en su nombre á las rondas de mozos que se divertían juntos en Grecia, fué desde su origen una pintura de las costumbres para poner en ridículo las que lo merecían.

El *drama*, que nació en los tiempos modernos, fué una combinación feliz que se acerca más á la vida que la tragedia y la comedia, porque en la humana existencia es regla casi general la mezcla constante de lo cómico y lo trágico.

El resorte de la piedad y el terror que excitaba la tragedia antigua consistía en la *fatalidad*, el inflexible *destino*, á cuyos decretos, según las creencias paganas, vivían sujetos los hombres y los dioses; así el famoso Edipo, que fué más de una vez tema de su teatro trágico, mata á su padre, sin conocerlo, y comparte, en las mismas condiciones, el lecho de su madre, procediendo su inmensa desventura, no de la fuerza de sus pasiones ó de los excesos de su conducta, sino de un conjunto de circunstancias que hoy llamaríamos fortuitas y que para los griegos eran decretos especiales del *hado*. Los modernos, con más profunda filosofía, han estudiado, sobre todo, en el teatro, el juego de las pasiones humanas y las catástrofes que ellas producen; esa es la distinción esencial entre el *Hamlet* del teatro moderno y el *Orestes* de los griegos. La madre de *Orestes*, como la de *Hamlet*, ha sido cómplice en la muerte de su marido, arrebatada por adúlteros amores; pero Orestes, á la manera de un instrumento mecánico, recibe, no de su propia indignación, sino de Apolo, el mandato de castigar á los asesi-

nos, y una vez que ha realizado el castigo, no es víctima de sus remordimientos por haber roto con su espada las entrañas maternales, sino de la ira de las furias vengadoras, que lo persiguen á la vista del espectador; el tremendo conflicto que vemos en el pecho de Hamlet pasa en el teatro griego fuera del pensamiento del personaje trágico y como un desacuerdo entre poderes sobrenaturales; el interés para los espectadores no puede ser siquiera comparable. Hay ahora, como entonces, una especie de fatalidad á nuestro alrededor, que unos llaman el ciego azar y otros la providencia inescrutable; pero está mejor conocido el influjo de las humanas pasiones en el juego de los acontecimientos y se interpreta mejor la vida á la luz de ese factor interesante, que los griegos parecían considerar como indigno de dar la nota predominante en la tragedia; en cambio, los modernos no han estudiado, acaso, lo bastante, la filosofía que encierra el mito de los griegos acerca del implacable destino.

La *comedia*, casi exclusivamente política y filosófica con Aristófanes, fué desde Menandro, en Grecia, lo mismo que con Plauto y con Terencio en Roma, lo que ha sido en nuestros días: el cuadro de las costumbres ordinarias de la vida, hecho con el propósito de ridiculizar algún vicio ó algún defecto de carácter. El secreto de lo cómico estriba en alguna desproporción, ya entre el intento y lo que se ejecuta, ya entre lo que se anuncia y lo que se realiza, ó en otra cualquiera de análogo carácter. Esos desequilibrios producen la risa del espectador; pero la emoción de lo cómico no está en relación directa con lo ridículo del espectáculo; por eso las farsas y los sainetes suelen ser para el

vulgo más divertidos que una verdadera comedia; en efecto, por lo común, tales espectáculos son caricaturas, y no estudios profundos de la realidad, entrañando deformidades accidentales fortuitas, por decirlo así, y que muy rara vez, si es que alguna, se encuentran en la naturaleza; en tanto que la comedia estudia aquellos contrastes que se dan como regla bastante general de la humana naturaleza para constituir caracteres típicos de ella, por más que estén en contradicción con sus leyes ideales.

La comedia, como se ve, no entra en el campo de la estética sino en cuanto, por medio del contraste, da relieve al ideal que se perturba, ó cuando en la perturbación misma, como sucede en el *Quijote*, y en el *Misántropo* de Moliére, existe en el seno de la misma cómica perturbación el propósito de un ideal más alto que el de la vulgar prudencia humana, contrayéndose el desequilibrio á las indiscreciones de conducta en que incurre el personaje.

Nada diremos de las farsas de segundo orden que comprende el género dramático, añadiendo sólo que hay cuentos dialogados que pertenecen propiamente al género épico, como sucede con el del *Fausto* de Goethe; así como hay narraciones que están mejor colocadas que en el épico dentro del género lírico. En el primer caso, el diálogo no altera el carácter de la obra, que por su índole no cabe en el teatro ni tiene por verdadero destino la ilusión escénica. En el segundo, como pasa en el apólogo, lo que se pretende no es principalmente dar vida á lo narrado, sino tomarlo como motivo ó como pretexto para realzar alguna idea ó algún sentimiento que el poeta quiere revelar.

En la poesía dramática cabe también lo *fantástico*.

La obra dramática ¿ha de escribirse en verso ó en prosa? Esta es una cuestión que ha sido tratada varias veces. Como, á nuestro juicio, la obra dramática ha de trasladar la vida, sin condenar el verso, la prosa nos parece preferible, y no es mediano argumento en pro de nuestras ideas el que un dramaturgo como Víctor Hugo, á quien nadie ha superado en el manejo de la lengua poética, después de haber escrito en verso dramas llenos de exageraciones inaceptables y de falsedades evidentes, en la madurez de su talento escribiera en prosa las obras maestras de su teatro. Bastan, sin embargo, el *Hamlet*, del más grande autor dramático de todos los tiempos, y *La Vida es sueño* de Calderón, una de las más bellas obras dramáticas que se conocen, para demostrar que en verso también puede llegarse al ideal de este género literario. Lo que importa es que el lenguaje de la obra dramática traslade al teatro, hasta donde lo consiente el arte, la realidad palpitante de la vida.

La cuestión de las unidades, tiempo y lugar, ha sido tan debatida que merece por lo menos un recuerdo.

La unidad de acción es de todo punto exigible, pues sin que haya un acontecimiento principal cuyo desarrollo constituya la trama de la obra, la atención se fatiga, el interés tiene que amenguarse y los fines estéticos han de sufrir menoscabo. Con respecto á las de tiempo y lugar, no sucede lo mismo, porque los artificios de que es susceptible el teatro y, por otra parte, las leyes de la humana fantasía, conspiran á que las distancias del tiempo y del espacio puedan salvarse, sin que nos choquen las inverosimilitudes del

caso. Ac

pasan en

es lo que

mo, los pr

sar en diez

teatro mod

á la traged

los lugares,

la idea de l

dramática: l

Lección 19ª

La elocuencia.—La oratoria

Sus efectos, sus resultados, su eficacia, la impresión que produce,—acerca de eso no creo que haya disputa; pero acerca de su esencia, del concepto que le corresponde, nada he leído que me parezca satisfactorio. Unos la hacen depender de la retórica; otros de la poesía, otros de la lógica; Cicerón la atribuía en mucha parte á la honradez del orador, y lo más frecuente es que se obtengan sus privilegios envidiables merced á artificios que semejan todo lo que dejamos indicado. Innecesario es recordar, por supuesto, la confusión casi universal entre la elocuencia y la facilidad, rapidez y abundancia del lenguaje, que son facultades de otra naturaleza.

En los libros de los grandes poetas están, á mi ver, los dechados de la elocuencia: en Homero mucho más que en Demóstenes, y en Cicerón mucho menos que en Virgilio; Dante tiene pasajes de una elocuencia soberana; y en cuanto á Shakespeare, es la elocuencia misma; no por eso debe-

dejar de distinguirse la *elocuencia*, que es la expresión más *intensa* de la poesía, que es la expresión más *bella* de la Naturaleza, y, sobre todo, de la vida.

La lógica, tanto como la poesía, aunque por otro lado, está en la vecindad de la elocuencia, y hasta podría decirse que la elocuencia es una suerte de lógica, sólo que es una lógica inflamada, candente, eléctrica, que hace en un minuto lo que la otra suele realizar en una hora.

Hay personas que hablan maravillosamente, las unas por la elegancia y la celeridad de su discurso, las otras por la lujosa fantasía que los esmalta, quienes por la erudición estupenda con que los enriquecen, quienes por los excelentes raciocinios con que los avaloran, y que no han dicho, sin embargo, una frase elocuente en todo su largo y exquisito trabajo de oradores. Gambetta, por lo contrario, era elocuente en las frases más sencillas y en las ocasiones más vulgares. Hablaba cierta ocasión Emilio Olivier en el seno de la Cámara francesa, después que había dejado los bancos de la oposición republicana para ocupar un alto puesto en el Ministerio del Emperador Napoleón III; hablaba contra sus antiguos colegas, y se atrevió, en uno de los cargos que les dirigía, á usar de la palabra conciencia, "La de usted,— dijo interrumpiéndolo Gambetta,— es tan cambiante, que no puede ser autoridad en la materia:" Aplauden entonces hasta el arrebato los republicanos por el flamante Ministro traicionados, y al Presidente de la Cámara, que los llama al orden tocando la campanilla y diciendo: "Calma, señores Diputados," se dirige entonces el ardiente tribuno: "Pero, señor Presidente," grita, "la indignación

excluye la calma." El magnetismo de ambas frases me parece evidente; recuerdo, no obstante, una figura retórica de Mirabeau que no es inferior en elocuencia: jactábase un necio aristócrata de sus inmensas posesiones y de la importancia que eso daba á su personal criterio: "Ha llegado la hora, señor conde,"–le contestó el orador insuperable,–"ha llegado la hora de que cada hombre valga por lo que tiene dentro de las cuatro paredes del cráneo."

Trémula, rota en pedazos, se escapa á veces de los labios de los grandes oradores la palabra, como turbio torrente que no se desliza, sino salta sobre las duras rocas que le cierran el paso; pero imponente, tempestuosa, irresistible, arranca el escollo y lo sumerge en el caudal de sus aguas, rompiendo sus raíces de granito. Otras en ancho y abundante río, corre con serenidad majestuosa, copiando en el espejo de sus ondas las maravillas del cielo y de la tierra, pero, aun entonces, no sirve, como la Poesía, á la belleza; la belleza le sirve de instrumento; busca súbditos y no enamorados; cuando ha vencido, poco le importa el troquel en que tomó forma el metal fundido en su discurso, y ¡cuántas veces muestra la palabra, en sus grietas y en sus escombros, la grandeza de la idea, que en convulsión tremenda, como para el nacimiento de un dios antiguo, ha pasado por ella! Antigua ó moderna, sajona ó latina, alambicada y pomposa ó escueta y severa,—la palabra de los grandes oradores está siempre llena de nervios: hace sentir,—he ahí lo que la caracteriza; lo mismo cuando en desiguales rayos la fulminan los labios de Mirabeau, que cuando en amplias y vibrantes ondas luminosas se derrama de la "tribuna de las

arengas" que ocupa el ático é inolvidable Marco Tulio....

La elocuencia es el poder misterioso; la oratoria es el arte de la palabra. La oratoria ha solido distinguirse en *sagrada*, *política*, *forense* y *académica*; esta clasificasión sería casi aceptable, sino fuera porque la que se ha llamado *académica* no es la científica y artística sino la de aparato y ceremonia. Aun haciendo la sustitución que acaba de indicarse, resultaría siempre incompleta, porque la oratoria se aplica á todas las formas de la actividad mental; pero comprendería, al menos, los trabajos oratorios de mayor importancia. Así como distinguimos la científica de la artística, habría que distinguir también, en la *política*, la parlamentaria de la tribunicia, y aun en las que se comprenden bajo el rubro de oratoria *sagrada* hay esfuerzos de muy diversa índole.

La verdad del caso es que, aun cuando en un tratado completo del asunto, podría decirse mucho de especial, atendiendo al lugar en que se habla y separando, por ejemplo, entonces, el foro, el templo y el parlamento, la distinción más importante de los trabajos oratorios es la que se refiere al propósito que tienen en mira: *enseñar*, *convencer* ó *persuadir*. Hay discursos de los que no sería exacto decir que se proponen esencialmente uno de esos fines, sino algo semejante á los que busca la obra del poeta: realizar la belleza, sirviendo de expresión á un entusiasmo; pero por mucho que choque la novedad de nuestro criterio, creemos que tales discursos no tienen índole oratoria y que quien estudie por entero la poesía lírica sabrá lo que se necesita para hacerlos ó para juzgarlos.

La oratoria expone, defiende y hace simpáticas las ideas: esos son sus tres grandes ministerios.

Tampoco fijamos la atención en que el discurso sea escrito ó hablado, y en que el orador tenga ó no un auditorio, porque ello no establece diferencia característica en la naturaleza íntima de esos trabajos. La diferencia que en ese concepto hay es de simples exterioridades sin relación verdadera con el arte. Se ha dicho mucho, es verdad, que la *acción* ó el tino para declamar su discurso tiene importancia de primer orden para el orador, á quien se ha comparado por los que así piensan con los histriones y demás artistas dramáticos; pero el menor indicio de histrionismo es cabalmente para nosotros una degradación que lleva consigo la peor inteligencia que nos es dable concebir acerca de las artes oratorias. Quien hable en público, ha de acostumbrarse á hacerlo con desembarazo y no en actitud encogida ni con movimientos nerviosos que son acompasados é inconscientes; alguna vez, si es elocuente de veras, lo será no sólo con la voz sino con algún gesto oportuno y magnético; mas lo que ha de estudiar el orador es antes á reprimir que á desplegar los movimientos que imprimen al cuerpo las pasiones, debiendo ser característicamente impremeditado el gesto soberano que el magnetismo de su propia elocuencia le arranque, porque él no busca como el actor dramático el ideal de la expresión en el gesto para sentimientos que no son los que se experimentan, y el más leve asomo de artificio no sólo es indigno de su ministerio sino que basta para desvanecer la emoción estética que á la elocuencia corresponde, en el ánimo, por supuesto, de aquellos sobre los cua-

les debe preferir el orador su eficacia.

Un discurso puede comprender muchas y diversas partes, variando los que lo forman según los casos y circunstancias. Las que lo constituyen de un modo cabal son las siguientes: *exordio*, *proposición*, *división*, *narración*, *comprobación*, *refutación*, *epílogo* y *peroración*.

El *exordio* es aquella parte del discurso destinada á preparar á los oyentes ó lectores, insinuándose en su ánimo cuando ello en alguna forma se necesite; debe ser lo más corto posible y prescindir de él siempre que no fuere indispensable.

La *proposición* fija el punto que va á tratarse, cuando conviene hacerlo, y si el asunto es complicado, viene la *división* que separa aquellas cuestiones que no es discreto confundir.

La *narración* expone los hechos sin el conocimiento de los cuales no podrían entenderse bien los raciocinios del discurso.

La *comprobación*, que por sí sóla es muchas veces el discurso, es la serie de razonamientos con que se sustenta la tesis que defendemos.

La *refutación* es la respuesta á los argumentos que se hacen ó suponemos que pueden hacerse contra nuestra doctrina.

El *epílogo*, útil sólo cuando la importancia y la extensión del asunto lo requieran, es el resumen animado con que se termina el discurso; si, además de recordar los argumentos, sirve para mover el ánimo de los oyentes ó lectores,

á la manera del exordio, recibe el nombre de *peroración.*

Innecesario es insistir en que este análisis del discurso no entraña la idea de que para que una obra oratoria se considere perfecta, ha de encerrar todas las partes que hemos enumerado, ni siquiera en las que contenga ha de seguir el orden en que acabamos de definirlas. Eso depende de las circunstancias de cada caso y aun de la inspiración del que habla ó escribe, que cuando está bien preparada y bien sentida en esta materia como en todas las del arte, es el guía más seguro y atinado.

Lo mismo decimos de los tres ministerios que á la oratoria señalamos y que pueden perseguirse aisladamente ó en combinaciones diversas.

Lección 20ª

De la exposición y defensa de las ideas

Un eminente pensador francés ha hecho notar cómo todo empeño de la ciencia matemática consiste en la medida indirecta de una cantidad, porque las que pueden medirse directamente no son objetos de su análisis.

Supóngase, en efecto, á una persona colocada junto á un abismo, la profundidad del cual le interesa; dejar fijada no tiene instrumento con que medirlo de un modo directo; pero está á su alcance una piedra, y conoce la ley de la caída de los graves; por el tiempo que tarda la piedra en sonar en lo más hondo del abismo, puede, pues, precisar la distancia; todo el que raciocina compara algo desconocido con algo conocido, porque está seguro de la relación que hay entre ellos; un raciocinio puede pecar, á consecuencia de esto, en tres conceptos: porque se suponga conocido lo que no lo está, porque no exista la relación á que nos hemos referido ó porque la comparación no se haga con exactitud, lo que

equivale á decir, á propósito del silogismo, porque sean falsas la mayor y la menor ó una de ellas, ó porque no esté bien sacada la consecuencia. Con más frecuencia de lo que parece se afirman como tesis fundamentales, como textos de comparación, por lo mismo, nociones completamente equivocadas. Tengamos el hábito de mirar despacio todo lo que se nos da en ese concepto, sin que nos deslumbre la antigüedad del aserto ó lo mucho que se le ha repetido, porque puede la relación existir y estar bien deducida la consecuencia, siendo, sin embargo, erróneo el resultado, por haber dejado pasar como indiscutible lo que estaba lejos de serlo. Un tratado entero acerca del sofisma se encierra en estas sencillas reglas: fijarse en lo que se da como conocido; notar si existe entre ello y lo que se intenta demostrar la relación que se asegura; ver, por último, si la comparación está bien hecha en una de esas tres formas es cómo se peca, en materia de raciocinio, contra las leyes del pensamiento.

Llámase en matemáticas una *función* la cantidad conocida que por sus relaciones con una *incógnita* sirve para determinar el valor de ésta; ahora bien, no siempre es fácil fijar desde luego la *función* en un problema, á saber, una cantidad conocida cuyas relaciones con la cantidad incógnita sean notorias; constituye, pues, el cálculo superior que se llama *indirecto* y á que también se ha dado el nombre de *sublime*, el que consiste en establecer una serie de relaciones entre la *incógnita* y otras cantidades que se acercan por grados al valor de la fundamental, de la que sirve para establecer el de la *incógnita*; hay, por lo tanto, entonces, *funciones* de *funciones*. Tal sucede con el raciocinio. Casos hay en

Cuando se narra, cuando se diserta, aun cuando se fantasea, en esos trabajos, debe existir un propósito dialéctico. Una figura de retórica puede ser un argumento. Los más bellos arranques de los grandes oradores tienen su precio en ese carácter. La elocuencia no es la dialéctica, pero ésta es su apoyo indispensable.

Un lenguaje sencillo, claro hasta la trasparencia y sin afeite alguno, pero de una propiedad y precisión ideales, hasta el punto de que cada frase puede pasar como moneda de excelentes ley y peso del idioma, sirviendo de vehículo á una profunda ciencia de la materia acerca de la cual se habla y á un razonamiento vigoroso, produce el máximum del efecto oratorio y equivale á los mejores impulsos de la elocuencia; así, por lo general, hablaba Demóstenes; ese es el tipo de la oratoria inglesa, en sus grandes maestros, y aun en países de imaginación viva y de sensibilidad ardiente, como Francia y España, ese modo de hablar ha tenido triunfos insuperables. Razonar bien, y para ello estudiar hasta el fondo nuestro asunto; acostumbrarse á no emplear hablando ó escribiendo, y aun en los casos más vulgares, frase ó palabra que no sea pura, propia, característica, huyendo, empero, toda sombra de afectación: caminos son estos que no están cerrados para la generalidad de los hombres, y que conducen á grandes, y aun, á las veces, inmensos triunfos oratorios; personas que los tienen á su alcance no los transitan, por una idea falsa acerca de los tropiezos que pueden presentar; el estudio y el cultivo de la lógica y de la lengua que se habla, proporcionan una suerte de elocuencia,-si no idéntica, en su magnetismo cuasi divi-

no, á la que es espontánea capaz de suplirla y muy digna de apetecerse. En la medida en que la humanidad progresa, y en que se hace, por lo mismo, más racional, se agranda y fortifica el imperio de la palabra; procurar obtenerlo en el mayor grado que nos sea posible es una señal de nuestro tiempo.



Lección 21ª

De la persuación

El convencimiento domina las inteligencias; la persuación gana las voluntades. La elocuencia natural del que habla ó escribe es el principal elemento de la persuación. La lógica del hombre elocuente es una lógica caldeada al rayo del sentimiento, y á que da una nueva luz la fantasía; el razonar sereno truécase en eléctrico, nervioso, contagiador, irresistible. El arte de persuadir no puede aprenderse en realidad.

El análisis hecho á posteriori de las obras maestras de la elocuencia humana enseña, sin embargo, algunos de los resortes que aun en modestas proporciones pueden ponerse en juego.

Una de las fuerzas que mantienen con mayor energía el imperio de una idea inexacta es la vanidad; otra el interés personal de los que la sustentan; quien lleve la palabra de una doctrina ha de excusar, en lo posible, estos es-

collos; hay casos en que quienes hablan ó escriben se ponen en conflicto innecesario con las pasiones y los intereses de su públiro, suscitando así, con torpeza manifiesta, aliados fortísimos á las ideas que quieren poner en tierra, mientras que el arte de persuadir pugna por hacer amable aquello que defendemos como verdadero.

Colocarse tan cerca como sea posible del punto de vista del que no piensa como nosotros; desviarlo con suavidad del terreno en que tienen punto de partida sus errores; poner de relieve todo lo que en los antecedentes y las consecuencias de la idea que defendemos puede ser simpático; excitar á tiempo, mover á tiempo la fantasía y la sensibilidad del auditorio, tales son las artes de la persuación, más poderosas cuando son ejercidas inconscientemente por el genio que cuando la experiencia las ensaya.

Clasificaron los antiguos el estilo de los oradores distinguiendo el *sencillo* del *medio* y del *sublime*, según la magnificencia mayor o menor qua usaban por costumbre en su lenguaje; pero ni cabe adoptar un mismo grado de adorno ó de entusiasmo en todos los asuntos, ni la sublimidad depende sino de la grandeza de los temas y de la elevación de las ideas; sentir profundamente nuestro asunto, pensarlo con toda aquella elevación de que somos capaces, decirlo con la mayor precision de lenguaje, acertada elección de epítetos, riqueza de vocablos, energía de pintura de las ideas que deseamos exponer; tales son, fuera de las facultades naturales, harto superiores á las adquiridas por el estudio, las artes de la persuación y en general las del discurso; en todo el dominio de la estética, en ninguna parte como

en esta región, dase esa intimidad perfecta que ha de existir entre lo ideal y lo real para que la obra de arte se realice; cristalización análoga á la del diamante: el resplandor aprisionado por el carbón, el carbón trasfigurado por el resplandor.

FIN

